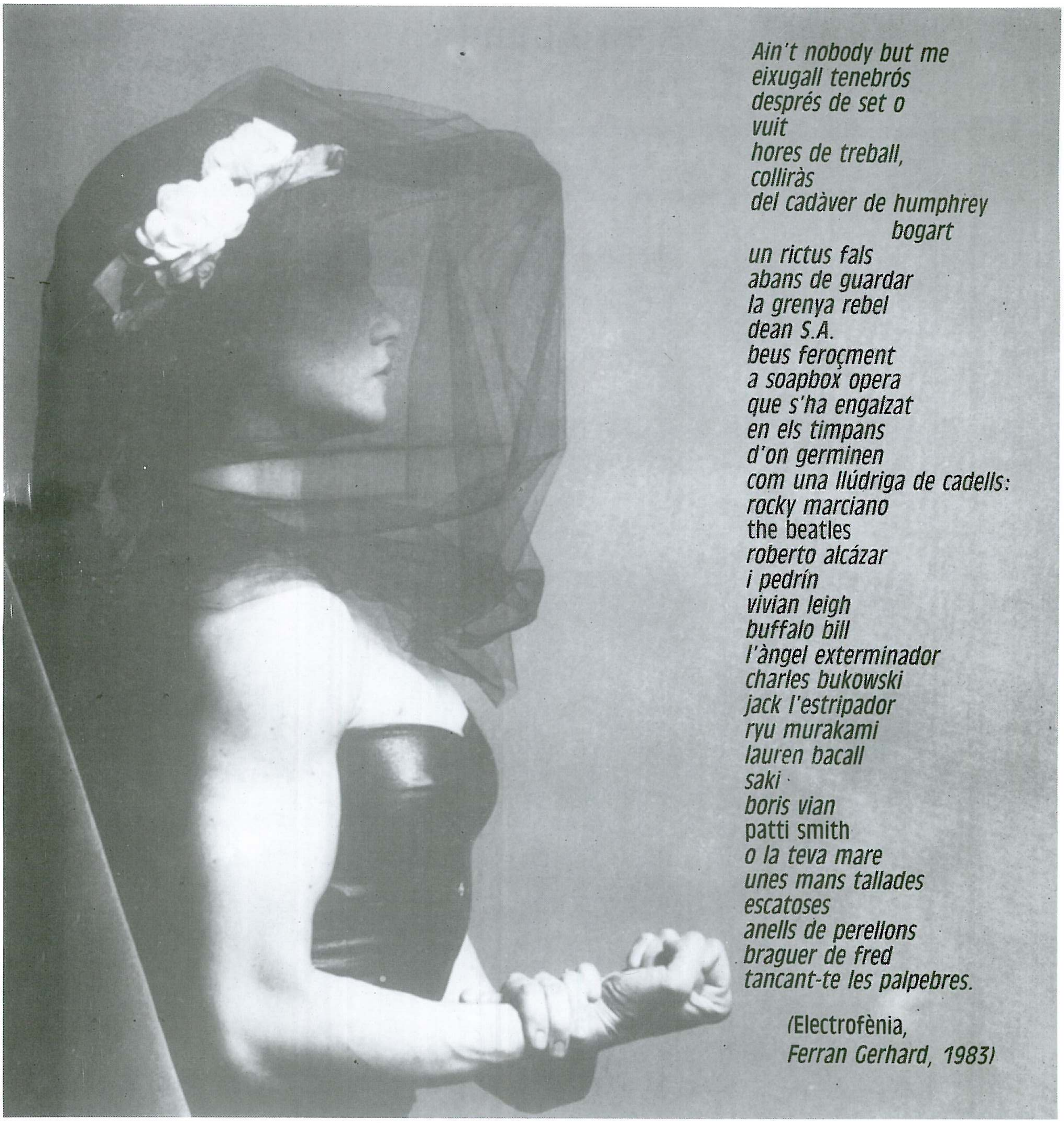


Ain't nobody but me
eixugall tenebrós
després de set o
vuit
hores de treball,
colliràs
del cadàver de humphrey
bogart
un rictus fals
abans de guardar
la grenya rebel
dean S.A.
beus feroçment
a soapbox opera
que s'ha engalzat
en els timpans
d'on germinen
com una llúdriga de cadells:
rocky marciano
the beatles
roberto alcázar
i pedrín
vivian leigh
buffalo bill
l'àngel exterminador
charles bukowski
jack l'estripador
ryu murakami
lauren bacall
saki
boris vian
patti smith
o la teva mare
unes mans tallades
escatoses
anells de perellons
braguer de fred
tancant-te les palpebres.

(Electrofènia,
Ferran Gerhard, 1983)

Fotografia Robert Mapplethorpe
Disseny Anna Ripoll

LA MINIFALDA ATÒMICA

SALÓ DE POP · LA PINEDA

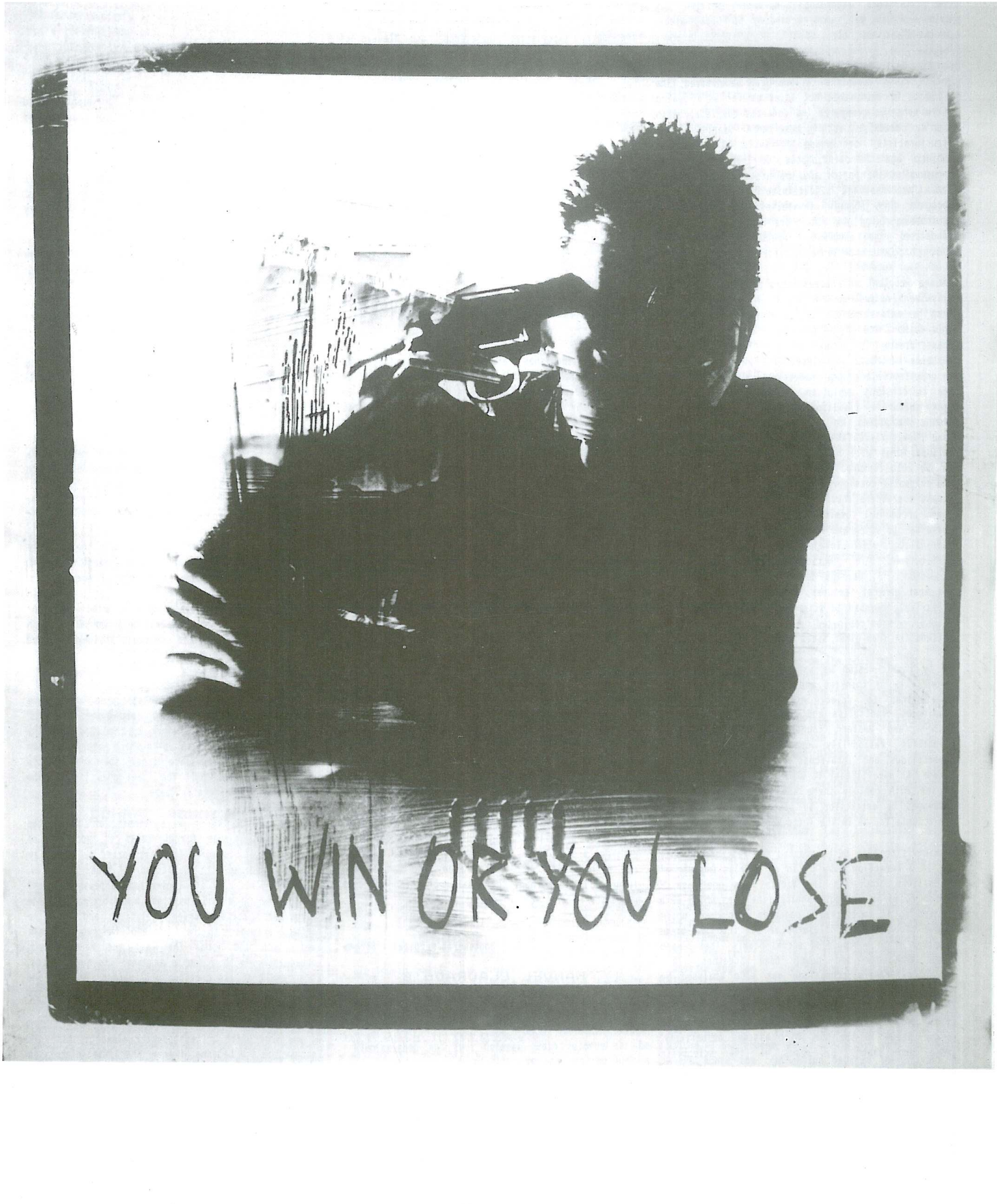
La nueva música en España
se llama

esplendor geometrico

DISCOS CINTAS

CONRAD SCHNITZLER
MACROMASSA
ASMUS TIETCHENS
ESPLENDOR GEOMÉTRICO
AVANT-DERNIÈRES
PENSÉES
POLONIO
JABIR
ORFEÓN GAGARIN

Venta directa por correo. Solicitad catálogo a discos Esplendor Geométrico, Apartado 14.325, 28080 Madrid.



Marc Viaplana / Mabel Palacín, 1988

PARADOXES
FUTURE IS SERVED

An avalanche of philosophical reflections about themes of sociology of knowledge or about social determinants in the way people observe and perceive reality has lately taken place, Man imposes order and coherence in the perceptions, according to a social philtre; his culture, This will vary according to time, place, social class, sex, etc,...

Cardús deals with the matter, The characteristic speech of a Foucault's follower can be noticed, The subject, for him, does not exist as far as a demand where sense is generated (he connects completely with "man's death", with the anti-humanism that structuralists proclaimed), Kant's trascendental subject and phenomenologists do not exist, The anonymus of the period and the historical "a priori" are the ones which determine the individual's thoughts, They identify themselves with the episteme or cosmic-vision and they are the possibility of condition, the anonymus, impersonal, sociological demand originator of sense of concrete toughts,

The key content of Foucault's **Les Mots et les Choses**, which we have just quoted, hides behind Cardús' speech when he refers to his cosmic-vision's concept, For this author, the theoretical significative setting or cosmic-vision is unique in every period, but it contains contrasts which will give it a dynamism and an unperceptible constant modification, Cosmic-visions are in constant evolution, but they are unique in every culture or civilization, That does not mean that around the planet, in a given historical moment, the same cosmic-vision may occur, On the contrary, every cultural unit will have its cosmic-vision, although, in the 20th century, with the hegemony of scientific and pragmatic cosmic-vision of Occident, this is being spread everywhere erasing the other ones, Science has given occidental cosmic-vision a defined way to give sense to, to watch and to question reality, Scientific rationality, which invades and monopolizes all the institutions in occidental world (medicine, education,...), perhaps defines our cosmic-vision in its most general features, This triumphant character, excessively devoted to science, will be confronted to a cosmic-vision dominated by the mythical or religious rationality from other times or places,

If by cosmic-vision we understand the condition of possibility of thinking and dominating reality, ours is defined by science,which out of the great ideologies (capitalism and communism), is common in Eastern and Western countries, Both blocks use scientific rationality opposite to a sort of supertitious and irrational thought, to appropiate nature, to make it easy to explain and to exploit, But in the 20th century there are other cosmic-visions, condemned to extinction in places where culture is pre-scientific, as in the Third World countries,

Cosmic-visions are being adapted and rearranged, they are in a heraclian flow or in an everlasting war of oppositions, Thus, in the Middle Ages one cosmic-vision ruled in struggle against the ones which were opposed to it (witchcraft, paganism, etc,) and which always stood aside, Therefore, we run into the theme of power or of monopoly of social praxis, that demand where knowledge and power come together, This theoretical-praxis connection was also analysed by Focault in **Surveiller et Punir** and in other works, A cosmic-vision rules over other possible ones because it is appropiated by a dominant minority (power), The cosmic-vision is the one which assumes objectivity, sense and truth, By means of the scientific discourse's taking over, the other remain relegated, It is perhaps the present situation of ecologists and other groups,

It has been quoted that "the cosmic-vision justifies the material conditions of the existence", System of production, classes, etc, For Foucault, and also for Cardús, theory and the conceptual setting, the original cosmic-vision, is born to be useful for the praxis, That is to say, the first thing is praxis, It defines the sort of episteme or cosmic-vision which will prevail, Definitively, as Cardús says, "the cosmic-vision arises **to give sense** to social praxis", It may be necessary to specify and substitute **give sense** by **justify**, later **impose**.

Cardús marks that different possibilities of interpretation correspond to different experiences and that the dominant cosmic-vision is the one which imposes sense to experiences,

Cardús declares himself in favour of a unique dominant cosmic-vision nowadays, but he explains the controversies when cosmic vision's theme must be interpreted, It is, for him, "the general setting of the daily experiences' reference" and "levels of globosity in the construction of structures or systems of meaning",

Another important theme is the difficulty to analyse the cosmic-vision itself, It is impossible, for Foucault, because cosmic-vision is the possibility of condition of the thought itself and it corresponds to the rules of formation of the sense in which we express ourselves, To accede to this level means to come out of ourselves,

Cardús goes on to distinguish between cosmic-vision and ideology, the last one understood as a sacred cosmos, He supports that even personal identity is strongly ideological concerning the social class, and the roles that must be performed, In a cosmic-vision there are diverse ideologies in opposition, which we are conscious of, but we are not conscious of this cosmic-vision,

Cardús distinguishes between belief ("personal and private elaboration of processes of self-realization and expression") and ideology and cosmic-vision, In the ideology level is where more plurality and points of view exist, Ideology is,by definition, an important and subjective interpretation of reality, from material interests of class, In the world of beliefs there is more consensus and even much more in the cosmic-vision, On the other hand, Braunstein states how different scientific discoveries have been considered relevant or irrelevant within a certain historical cosmic-vision, Thus, heliocentrism and evolutionism attempted against the roots of the anthropocentric and Christian cosmic-vision, On the contrary, the discoveries in optics and chemistry, etc, were of benefit to the industrial spirit in modern capitalist society, But Marx and Freud's discourses (we could also add Nietzsche) also contradicted the most established convictions about man and history, For Foucault, the humanist cosmic-vision reaches crisis point as far as they all are concerned, and they start a new anti-humanism view which states an essential change in the cosmic-vision,

To sum up, we could conclude saying that the scientific point of view is one of the most essential characteristics of our episteme, It is the level which makes reality easy to explain and to rule, It is the demand which gives sense,

Power has appropiated this powerful weapon, this scientific pragmatism, to challenge future, obtaining progress and supremacy of nature at the risk that man can be run away with that thread, The man of the future will be perhaps the remains of this lost duel and maybe he will not be recognized,

Montserrat Marginet i Serena

MANUEL LLAURADÓ'S
FORMAL SYNTHESIS

In sculpture there is not
a middle term, It is either a god
or a simple decorative item,
Eugeni d'Ors

Eugeni d'Ors was probably thinking about the gods of Greek and Latin mythology when he defined sculpture, But his sentence is valid for us in the sense that it expresses one of the essential qualities of sculpture (which he considers deific), but which could be substituted by other concepts: formal, symbolic, material, volumetric, totemic, conceptual, etc,., which always distinguish sculpture from unsubstantial objects lacking communitative will,

Those qualities which give the sculptural object its identity are the ones which explain the main part of contemporary sculpture, Obviously, a car compressed of Cesar does not have the appearance of a classical god, but it does have a symbolic content which the artist's manipulation has confered to it, From a daily use object, perhaps beautifully designed, it has set itself up as a paradigmatic symbol of industrial society, and for that reason we look at it with a different attitude, A car is an object of use, a sculpture is an object of reflection, Let's just remember Marcel Duchamp's urinal,

What has this digression to do with Marcel Llauradó's work? Precisely the fact that his works are an example of how an sculptor, with very simple, sometimes already used materials, and with non sophisticated techniques, makes works which exceed the character of objects to become sculptures similar to the ones I was trying to define at the beginning,

We will look for the guiding lines which characterize the work of that sculptor established in Reus, according to the main traits of contemporary sculpture,

Contemporary sculpture begins with the use of the new techniques of iron soldering by Juli Gonzalez, That sculpture will be characterized by the technique of assemblage; the realization of a work of art by means of the union of different elements (sometimes pieces with a former utilitarian purpose), That is to "build" the work of art, in contrast to the former or classic practice of sculpture, which basically started from stone, wood,... modelling and carving, It was Juli Gonzalez himself who taught Picasso – that technique (1),

That characteristic, which we consider general in every new tendency in art, is such with regard to a method of work, But there is a great diversity as to the kind of material and to the aesthetic attitudes, and each sculptor and artistic trend brings new materials and new concepts,

The contribution of these new materials to sculpture has been very important, from plastics (PVC, polyesters, resins, etc,...) to glass, foam rubber, asphalt, etc,.. But if we concentrate on the artists who work basically with iron and wood (not for carving, but to make assemblage), or with both materials at the same time, we see that they all have some characteristics which, in part, can be related to Manuel Llauradó's work,

Among iron sculptors we could distinguish, on the one hand, the ones who work volume; compact, solid forms, generally very heavy and stuck to the floor, On the other hand, there are some works which potentiate open forms, drawings in the space, lines; they are volatile works, with movement, If the first ones live on the ground, the others move in space,

Manuel Llauradó makes a synthesis of those two tendencies, (Lourdes Cirlot calls it addition of tensions), (2) His work, thus, is marked by a dualism which is resolved with the harmony of those two parts, achieved by means of the contrast of a heavy part and a light one, of a still part and a movible one, of the "classical" concave-convex relation and of the contrast according to the texture of the two materials used; iron and wood, The last one re-used and, consequently, with a double meaning; its own meaning, as a result of its previous utilization, and the one which the manipulation on the artist's part has confered to it,

As any work which unites opposite elements, his work is based on the balance of form, The artist elaborates his pieces like a town planner a completely new district, Each element, each part, is related to the whole, and the work of art is born out of the relation of all its parts,

With those formal elements, Llauradó builds a sculptural discourse, full of suggestions, Related to nature, not directly (as it happens with Land-Art, which expresses itself with natural elements) but by means of analogy, he establishes a man-nature dialogue, obliged in contemporary sculpture but characteristic of preindustrial society, (Consequently, the reminiscence of land tools produced by his work is incomprehensible), However, it is not an ethnological work, nor a re-creation of tools "from

the Paleolithic". On the contrary, he wants to sublimate the aspects related to the human beings'natural, magic and sensual dimension. By means of an identification process, the spectator seizes that totemic content of his works and appropiates the feeling inherent in them (3).

As in any succesfully made sulpture, form corresponds to a content, and content is inherent in form. They are inseparable. And Manuel Llauradó achieves that because he does not condition his pieces to a previous theoretical discourse. It is his own ability to raise an answer in the spectator which fills his work with semantic content.

An enormously complex way, because of its simplicity, the one which Llauradó takes; to get to plasticity through form as a means of expression of the sculptor himself. As Torres García quotes: "The artist, in his work, shows us his own attitude towards life and, at the same time, his own idea of art. He shows us another order of things, because his spatial reflection before the world, differs completely from the normal one. He transports us to a world where the ideas are "form". And that is why he is not an artist who only makes good drawings, paints beautifully, makes portraits which "look like someone" imitates objects, gives a real impression of them, etc. He is an artist who, comprising more relations between things, gives a more profound image of life in a whole proportionate to our capacity. He, who separates the essential from the purely accidental; he, who works out the nature of things and who explains them with a greater simplicity; he, who reveals an order (4).

Manuel Llauradó proposes an active and creative contemplation of his works, which claim a sensible spectator, receptive of the form's suggestion. Formal synthesis and inherent content are the guide lines of his present sculptures and the basis of his future work.

NOTES:

(1). Herbert Read. **La escultura moderna** (Modern Sculpture)

(2). Lourdes Cirlot. **L'escultura com a suma de tensions** (Sculpture as an Addition of Tensions)

(3). Vilhelm Worringer. **Abstraktion und Einfühlun"** (Abstraction and Adaptation)

(4). Joaquim Torres-García. **Escrits sobre art** (Writings about Art)

Robert Bofarull

CONRAD SCHNITZLER

You can think he has ever been there, in an obscure cellar of Berlin, connected by magic to his electronic instrument, being his instrument the translator in music of his beasting, his curly hair, his boasting. This is the kind of proxility of Conrad Schnitzler. His record production -very limited editions, short distribution, very long record list, sometimes adaptation of materials,... It is a challenge to any collector. Conrad Schnitzler does have collectors, not many perhaps, but distributed all around the world - nothing original to be within the tecno-underground-cult group, and they sweat when they see that the maker of such captivating sounds has edited four records, eight cassettes and two videos in a few months; when they realize that the album can be only obtained -and it runs out quickly!-, in an address of another continent; or when they see that an unknown catalogue offers at a prohibitive cost an LP of which only 100 items were edited. It is a habit, then, that is not cheap to satisfy.

It is not difficult to find out the reasons for the minority of Conrad Schnitzler. His source is his very same personality, who has never gone exposing his refusal to trade structures -even the so called alternative ones-; the desire to avoid the massive public and to reach the public who is looking forward to listening to something special, or even the desire to work for one's pleasure, the approach to a certain spirit which is closer to the world of plastic arts than to rock or pop. Therefore, we find a primary hedonism, a total refusal for money -he assures to have lived times of misery, together with the stubbornness to produce and produce. Moreover, his desire for free experimentation refusing to learn any technique that could spoil the spontaneous and natural relation with technology, this relationship that has gone with Schnitzler on his way through nearly all genres in electronic; music the tecno-pop, the industrial, the environmentmental, the cosmic, etc,... The results of his music have had irregularities and imperfections, something which is logical in such an abundant work. Some people say this is the reason why Conny has sacrificed a greater recognition that could have arrived if his achievements were concentrated on a few works, and not so spread out in pieces that fall in a redundant lineament. It does not matter. Schnitzler is a continuous flow and his releases must be accepted (or not) as he is, like his prolongation, like the quackery of a friend that, although he is too talkative, he fascinates us.

Looking over Schnitzler's evolution, one can be surprised by the fact that his musical development does not actually begin in his thirties. It can also be considered as a withdrawal to any commercial objective, to "get on in the world" in the conventional sense of the term, the fact that Conny's interest in music -he was born in 1937 in Düsseldorf and spent the main part of his childhood in the Austriac village of Rirgebiet; begins when he is fourteen, strongly impelled by the discovery of Stockhausen. It did not influence him, as he himself has explained many times, the fact that his father was a musician, and that Conrad began playing the piano and the cello while he was studying at the night school to get his degree on mechanical engineering, working during the day exhausting a long list of different jobs like seaman, driver, dishwasher, painter, window cleaner, guardian in a storehouse, and the last known one, doorkeeper of a building in Berlin.

When the electronic instruments arrived, Schnitzler became their supporter. At last, technology began offering possibilities to go further than what it has been allowed with acoustics, and reasserted Conrad's refusal to any conventional learning and his desire for free experimentation with machines.

Up to the end of the sixties Schnitzler's biography is quite obscure. It is known that in 1964 he met Hans Joachim Rodelius and that five years later, with the help of other members of the German underground, which was at its peak at that time, they both bought an old theatre in Berlin and they converted it into the Zodiak Club. A great deal of the music composed in Berlin in the next decade had its roots in that legendary and missed room. The music one could hear in Zodiak was a most advanced one; psychodelics from all over the world or contemporary music. Performances and improvised actuations were very usual, and Schnitzler, Edgar Froese, Moebius, Rodelius or Klaus Schultze appeared on the stage without any concrete idea.

Soon afterwards Schnitzler had his first experiences in a recording studio. When Moebius and Rodelius expressed their desire to record with him, Schnitzler brought a cassette of rehearsals of an organist in Düsseldorf who was known to be interested in electronic music. The organist approved to pay the costs provided they included a religious text. The musicians accepted the offer and, in just one day, they recorded with Conny Plank what it would become, after they included the text in both sides, **Klopfzeichen** and **Zwei Osterei**. Both records can be considered then, as a unity. We are dealing with a surprising and striking work, where the absolute improvisation takes Moebius, Rodelius and Schnitzler to a music that could be qualified as cool, however it drops itself in quiet spots or it promotes an admirable environment of chaos. We can even find, - concentrated, in a first draft- , the characteristics and tendencies developed by these three authors in their careers. Moreover, as it is usual when speaking about them, it is very difficult not only to find the right words to describe their works but also not to fall in a reiteration of superlative adjectives.

Recorded before **Klopfzeichen / Zwei Osterei** but edited soon afterwards, **Electronic Meditation** is an LP which united Conrad Schnitzler and the most popular and milionaire group of German rock, Tangerine Dream. Even if the first album signed in this way has not much to do with **Phaedra** or **Stratospher**, the presence of Edgar Froese and Klaus Schulze gives the music a mood closer to the freak rock than the one made in California or England. There are fragments in which the level of improvisation should have been high (because it reminds us the mood of Kluster) and some other fragments seem to tend towards hard rock through the guitar playing of Froese, all surrounded by an atmosphere of constant hallucination and visceral trip. **Electronic Meditation** has been sometimes refused by supporters of Tangerine Dream and Schnitzler, and although it cannot be considered as a successful experimentation, it has enough elements and it provoques too many surprises on the hearer, so as to be considered in an special way.

In 1971 Schnitzler works with different musicians under the name of Eruption. This is also the name of the latest trilogy of Kluster (it was changed in later reeditions by the name of **Schwarz**), even if it was edited under his own name. It was firstly published in a limited edition of a hundred copies by the art gallery Stück, and it is the absolute maturity of the schemes presented in his both previous records. A certain change is noticeable in **Rot**, the actual Schnitzler's debut on his own, and also in the next one **Blau**, which appeared in a hundred items edition by Stück (privatpressung). The first record is smoother, and it has been even called Schnitzler's cosmic record. In the second one, the rhythm has a strong presence and anticipates some subsequent works.

After **Blau**, Schnitzler did not edit any record. However, he did not stop his production and he intensified his live activity to its limit; he performed during 166 days, three hours a day in Block, a marathon that was recorded and edited in an edition of a hundred copies, a box of a hundred cassettes, called **Konrad Schnitzler's Eruption (Work in Progress)**. During the same year 1974, he gave light to **The Red Cassette** and **The Black Cassette** (also known with other names); respectively, the sound track of the film **Slowmotion** and a collection of eleven more or less cosmic pieces, in the way we can apply this qualification to Schnitzler.

We can point to a new phase in Schnitzler's trajectory from the year 1978, characterised by an increase of his production and a bigger diversity of it, on the part of the contents and on the editions. It is then when Conrad gets in contact with the established industry of music. Peter Baumann, who knew from many years the ambience of Berlin, proposes him to create something under the production of Baumann to appear in Egg. Schnitzler recasts some fragments from **the Red Cassette** and creates new pieces of work, with the result of **Con (Intermedia-Life-Action)**, being one of his best works, a real masterpiece of electronic music, composed for **Electric Garden** (it really gives the sensation of being in the place indicated in the title), **Ballet Statique** (an incredible melodic treatment with a rhythm box), **Zug** (a primitive version), **Metal L** and **Black Nails**. Unfortunately the record, that was even edited in Spain, had a short selling and Conrad stayed in the cellar. However, he returned to the great industry two years later with the edition of the maxi single **Auf dem schwarzen Kanal** (also known as **Con 2** or **Super Sound Single**) in RCA, where one can find pieces that appeared before the càssette **Pop Con 1**, that belong to his more tecno-pop side; a tecno pop, however, fundamentally based in **Neu!** or **La Düsseldorf**. In 1980 he edited again in the Stück gallery, being in this case a duo work with Wolfgang Siedel / Wolf Sequenza. This is the first volume of **Consequenz**, maybe one of his less successful works where the combination between the univers of Schnitzler and the drums and vibraphone of Sequenza are still not fit together. From that moment on, the rhythm of live actuations flies on and the number of records increases, as well as cassettes, reeditions of different support, performances, participation in compilations, collaboration with other musicians, pieces signed under a pseudonym, etc,... Schnitzler seems to want to become another Josep Pla in the musical field. He is open to experiences like the one demonstrated in **Das ist Schönheit mit Beiblatt**. This record contains recordings with people, musicians and non-musicians, from the School of Arts in Hamburg, where Conrad installed his equipment to allow those attracted to play and experiment with it. And the truth is that, even if the record has an experimental

characteristic, the album does not include many bad pieces.

In 1981 seven LPs undersigned by Conrad Schnitzler came out. **Contempora** includes thirteen pieces, a little bit more commercial than the previous works but with a quite high level of quality. More than in **Conrad & Sohn**, where one side is occupied by Gregor, his son, who bases himself in quite disappointing voices, and side two, occupied by the father, totally instrumental. **Con 3** is not very exciting, either; nine pieces of boring tecno-pop, pretty similar to **Pop Con**, and done in duet with Wolf Sequenza and with the collaboration of Gregor and his wife, Gilli. **Conal** and **Control** are more enthusiastic, each one with just one piece of music on each side and where Schnitzler brings the hearer to these synthetic spots that can only be made by him (for instance, the last minutes of **Conal**, with the chip-chip of the synthesizer immersing in the hearer). **Gelb** is like **The Black Cassette** with some added and mixed effects, with just one bright new piece. **Grün** brings a theme on each side too, the first one is an hypnotic and repetitive recording from 1976; the second is very quiet, nearly environmental music that can be heard at 33 and 45 rpm. One last record, a maxi **Die Russen kommen / The Russian come** appears also in the same year, produced by Peter Baumann for the American CBS and with the presence of his son Gregor.

The last five years Conrad Schnitzler has published seven LPs. In **Convex / Concav** there are seven pieces, intimate and experimental at the same time, that constitute one of his best works. **Con 1-7-84** are small vignettes where it is noticeable the level of maturity reached by Conrad when he has to express brief ideas in a short time. And also when he does anything else. It is another masterly album which would be worth hearing just because of the "cosmic" piece that begins the record, even if the rest, more intimate, did not appear. **Concert** gives back to us the Schnitzler of long pieces. **Consequenz II** in collaboration with Wolf Squenza, this time more brilliant than in the previous recordings, offers one side with seven short themes and a curious sound poem, while the other side is occupied by a unique ambiental piece. **In Micon in Italy** he joins his sound universe with that of Michael Otto, offering a really new spectrum and the nice surprise of listening to Conrad accompanied by some acoustic instruments. **Congratulation** is composed by sixteen, none of which is longer than four minutes, and it is another proof of his mastery in working with short constructions and with few resources.

More vinyl-Schnitzler of the time is to be found in an amount of compilations where he takes part. In **Berliner Berlin and Berlin** he has two songs (two more are his son's), one of which is a new version of the already classical **The Russian come**, entitled now **Conspirativ. International Friendship** brings a piece of Conrad apart from his collaboration in another one of De Fabriek and from **Interjections**, a series of pieces inserted between the rests of every song which are made just by himself. More samples with some of his songs are **3-Minute Symphony, A Cage went in Search of a Bird** and **Transatlantic Overdub**. This last record includes **Contact 3** which, even it is quite profitable, it must be left behind in comparison to so masterly pieces like the ones of S.L. Aruticov, De Fabriek, Max Axe or H2.

His production in cassettes is far more complicated during these last years. **Context** offers to the one who buys more than a copy, the possibility of mixing it up to one's taste; and has its second part in **Context 14. Gregor S and Con**, together with his son, follows the way of **Pop Con** and **Consequensz**, without many good results. On the contrary, the totally instrumental **The Black Dot Cassette** is excellent. Unfortunately, we have not found any reference on **Compositionen. Conrad Roter Fenchi** consists of ninety minutes of short pieces, part of which had already come out under different versions, made in duet Wolfgang Fenchel. **Container** was published in 1983 and it is one of the most ambitious works of Schnitzler; six ninety minutes cassettes of unedited material in its greater part. Each side has a tematic unit and we can find everything in it; pieces of voice predominance, instrumental, short, long, cosmic, rhythmic, neo-jazz ones, etc.... **Con 83** adds to it ninety minutes more of miniatures that, like in the case of its descendant **Con 84**, they look like notes on ideas that will be more profitably developed in his LPs. His last cassettes, or at least the last news we have, are **Con 86**, double C-90 that comes to be a varied proof of his different sides and **Januar**, a set of twelve cassettes which is thought to appear the first days of every month in 1988. Conrad Schnitzler is, then, so profilic in his fifties as usual. Moreover, we have to take into account the appearance of more material, like **Januar** or **Dramatic Electronic Music**, signed by Gencon Productions, a pseudonym that hides his works together with Gen Ken Montgomery.

Santi Palos

NOTE: See magazine for C. Schnitzler's record list.

COMIC

The boy.- **CONSEQUENZ II#**, the album by **CONRAD SCHNITZLER** and **WOLF SEQUENZA**, you got it? I want it!

Granny.- What's the matter with you kids today? Why can't you appreciate honest wholesome music anymore? like Pat Boone.

The boy.- No, No, Granny. This album is electronic music, it has no vocal lyrics, it's just copious robot rhythms laced with wild synthesizers and weird guitar.

And the synthetic percussion is like a ton of locusts hitting a hot tin roof.

Granny.- A young lad such as you shouldn't be listening to such egghead music. You should be out swallowing goldfish and wanting to grow up to be Lou Gehrig.

The boy.- Times've changed. Even Tangerine Dream is wearing thin lately. But **CON** is hot! His music retains that german density while not forgetting to be playfully tonal.
Are you sure you didn't put it in the "New Age" section by mistake?

Granny.- I cannot help you, young man, Windham Hill is the tool of the industrial devil.

I will gladly sell you a nudie magazine, though, if you wish.

#On Discos Esplendor Geométrico (Spanish Import), contact: E.G.D. Apartado 14.235, 28080-MADRID

A MENU: THISTLES, KIDNEY BEANS FROM TOLOSA, VIDEO AND MUZAK

The experience of the Video Festival of San Sebastián ossified the still cartilaginous back bone of the Spanish videographic scene. With due precaution towards the several precisions which should be taken into account, for example the different rhythm of the Catalan videographic sector, it could be said that Spanish video was lacking cohesion. Either institutional cohesion (lack of legislation concerning the sector,etc,...), private cohesive factors (artistic risk of the producer exclusively supervised by the maxim capital/risk, lack of support from other private entities); or a collective, programmers, or distributors' channel.

To be exact, the festival of San Sebastián (1982-84) opened the way to the proliferation of festivals, competitions and demonstrations which since then adorn the peninsular cultural landscape as a profitable pattern in publicity, and 'economical' for the institutional promoters. Such a sector's normalization stage was planned as a solution which is now insufficient because of the punctuality and isolation of the videographic events, which are still excesively devoted to a certain spectacular nature and fascination of the video in festivals, demonstrations and museums.

To that we could add the lack of some criteria or desires which strictly understand the video as a way/medium (#fashion) valid for the interpretation of the subjective, social, ideological and cultural interpretation of the human condition in the present temporal-space, and also the need to establish structure which supports the videographic, musical... creation in cantons, regions and peninsular nations in open isolation, or whose communication is still radial today. As a result, certain fields already have as an objective the continuous movement of audiovisual information, not only mediated by conventional circuits, but by town TV, in stable rooms (with the best conditions of space and time for a non-trivial reception), in places similar to videotheques and in other platforms of interchange and diffusion capable of joining powerful circuits, which make the artistic and social frame move in a imperative way -a sort of collective hyperestesia.

The same agents also deffend the functional character of some municical (or not) audio-visual workshops, with a basic intersection of theoretical activity and technical training as a way of civic participation.

From all that we can already deduce that the way of acting of Bosgarren Kolektiboa-Bideoaldia from Tolosa attempts to an innovation in the functioning models of the sector in the southern territories of Euskal Herrial. For that reason the Video Festival of Tolosa, although it is important, has not excesive sense without its excentric paraphernalia, without an incidence on the incipient substructure and on the Basque creation, which from a non-existent state has passed to the unknown one. Bosgarren Kolektiboa has used the "shock" treatment to spread the existent video-creative material, together with an activity structured as a system which has resulted in the recent scholarships to the video production, programmed by the Delegation of Guipuzcoa -without presuposing the non-existence of other contextual factors.

This undoubtedly positive factor provides the authors, and therefore the sector itself, although in a partial way, with a legal framework, which is one of the necessary elements for the survival of independent creation in video. However, in a short space of time the law of decreasing increments should be applied to the renascent institutional interest in finantial contribution, by means of scholarships or subsidies to collectives, because it is only centred in the individual will of some authors, and it does not affect other levels.

Although to stay that seems commonplace, authors, collectives and independent firms must play with well studied strategies, so that the institutions assign to them new budget items without intervening in their objectives. Objectives and identities which, at least in a first operative level, require such items without the restrictive application of very uncertain and politically manipulated criteria of social incidence. Objectives and authors' artistic identities similar to structural collectives which try to contrast boldly with the communicative environment culture medium.

Refering to the Festival of Tolosa in more detail, we could say that this sets up video as an cohesive factor of other artistic activities which use electric and electromagnetic supports and equipments as new household equipment, capable of being used and manipulated in the before mentioned sense. One of the objectives of these different sets (video, electronic music,...) is at least to inform about certain uses of this new equipment of a corrupted productive sense which encourages human-technological relationships, exposing different methods of control, many of them coming from the critical, artistical and social elaboration generated in this undying 20th century.

The Basque Competition discovers again, within the Basque provincies, the work of some authors who relapse into the video creation in the years after the Festival of San Sebastián. It would be impossible to obviate, for example, an experience of great character and personal courage as the Image Factory of Algorta (Bizkaia), which is born as a covering to Antonio Herranz's definitive orientation towards video of creation and as a complex platform of production (one of his last works is the Video Creation program in ETB, June 88) and as a first artistic training of new producers, such as J.Luis Aldekoa's **Cinemática** (1984); Jabier Angulo's **The Light (La Luz** 1986); Conchi Santisteban's **Neither here, nor now (Ni aquí, ni ahora**, 1988); without forgeting musical video works and Antonio Herranz's works.

In his first work, **Submarine City (Ciudad Submarina**, 1984), a video of great photographic strength, not in vain Herranz comes from the activity of that source of image) he tries to imagine the inner world of three women of different ages and sensitive phases about the masculin-femenine. Or it reveals fragments of a person's unconsciousness in a limit situation (trephining). In **Operating Theatre followed by the Moon (Quirófano seguido de la Luna**, 1985) he deliberately uses pieces and references of his cultural memory, together with images of mythical-gesture and icon content kept in the human unconsciousness. In that sense the plot of an trephining operation turns into a powerful resource, concomitant to the surgical action of the author towards himself.

Uts; Empty Circular Space (Uts: Espacio Circular Vacio, 1987), a homage to Jorge Oteiza, proposes an approach, in a sort of initial-final-initial cycle, to the remains of the mythological thought, to the magic of the human origin and process of development and to the magic which tries to encourage the spectators' sensations.

A significant aspect in Antonio Herranz's work is his careful realization of the audio channel, using sound referents of different sources reproduced from reality without any manipulation. Another author, who resisted the ebb produced from the dismemberment in 1984 of the Video Festival of San Sebastián until the Festival of Tolosa in 1987, is Iñigo Salaberria: **Birta Myrkur** (1987), **Limestone (Caliza**,1985) and **Quai de Javel**,(1984). In his videos he shows a special care in the choice of spaces and in the treatment, apprehension, of light, magic veil inseparable from landscapes, as 'matter'; linen in video support, images of great musicality, and severity in narrative resources. Iñigo Salabarria reveals the obsesive character of his purpose of apprehending the great natural and urban theatre, paradoxically in contrast with the apparently easy registration of real images.

And, in third and last place, we would talk about video installment as a segment of video creation which has a very scarce activity in the Basque reference. In other words, this circumstance also shows us the state of real development of video creation itself.

Isabel Herguera, **The Wash** (**El Lavabo**, 1988), **The Washing machine (La Lavadora)**,etc. in shared or individual projects, turns into one of the few tentatives in this field, although Mikel Arce and the Ankatarte Irudia collective have luckily invaded this difficult margin in video creation.

From Isabel Herguera's monastic work we could quote **Txalaparta** (1987) and **Spain Loves you** (1988). Txalaparta would experience about an instrument of the same name (Txalaparta also means 'clamour','explosion' or exactly onomatopeia of the fall of an object into water). The instrument is used because of its formal and sonic strength and because of the inevitable reference to a satellite culture like the Basque, incrusted between the predominant French and Castillian ones.

Xabier González
Bosgarren K.

AND TO CROWN IT ALL: A DELICIOUS CORPSE

If we had to value Bosgarren Kolektiboa's attitude before the matter of video practice in Spain (as it is the case), the first point to take into account would be how, from de very beginning, they have had to inscribe their activities in a panorama faced with supreme optimism by the majority of the people attached to the subject. A feeling, that one, which is not minimally shared. The majority of what today is brandished as a fervent state video activity is not but a lot of absurdities, a rotted cake which we all (or almost all) want to keep fresh; from the disastrous promotions of public exhibitions in the capital of the Empire, which aren't but modern substitutions of the traditional video-clip showings in rooms obviously more suitable for other purposes, to the still common habit of avoiding the payment of the rent to the authors, alluding to the method of consummate facts (an already programmed tape) in festivals or in any other activity, which, automatically, become a part of the already long list of our succesful videographic celebrations. Not to forget the experience of a promising acquisition of Spanish video material 1970-87, carried out trough the cultural state department, and which has not been solved yet, as far as payments and contracts are concerned, which transforms the situation into a hot potato which nobody (among the present) wants to hold in his hands.

Bosgarren Kolektiboa/Bidecaldia, far from identifying themselves with monopolist, centralist and sometimes unclean experiences which have been held in big Spanish cities, want, from the very beginning, to line up with the decentralizing experiences which have lately flooded the (if not geographical, at least cultural) periphery. Thus, it is significant that practically the totality of the contributions made by the community in inter-Bidecaldia's periods have been carried out with that sort of manifestations (to name, some, the festivals of the Canary Islands, Carballino, Valencia, or some failed attempts such as the meeting in Calasparra). The reasons, to make it easier, would respond to the idea of establishing Bosgarren as a *dynamic* platform, in two senses: a punctual celebration of Bidecaldia, creating a common place (and avoiding the damagogic sense that noun has acquired) and, therefore, where information would concentrate (not being centralized), and further diffusion; and in halfway stages, to develop this marked attitude of diffusion of information and video material.

As far as the first reason is concerned, the coordination of Bidecaldia, Bosgarren Kolektiboa base their action basically on the withdrawal from circus postures which use to be very common in certain demonstrations (much noise), and on the development of certain criteria of self-valuation which would overcome still common situations in similar Spanish meetings; they should keep away from the accumulation of elephantine sections which, under a so called informative purpose (or under the reasoning that video admits everything) hide what many times is ignorance and incapacity on the organizers/coordinators' part. Those sections become uninformative, and help to a greater confusion on the public's part, who is already lost as far as video practice is concerned.

Bosgarren's position is very clear concerning the before mentioned interfestival activities: although video festivals are today the main platform of diffusion, and information of material, their main job should be to overcome a situation which, most of the times, only responds to an institutional policy which has discovered the best form of investment in the sponsorship of (punctual) videographic activities. Thus, we should take profit of that situation to create active infrastructures which would bring a common benefit in a more or less immediate future. In that sense, we should report the steps taken by Bosgarren Kolectiboa concerning video material (from the meeting of Euzkadi, larger in the future), the measures taken about workshops, and the coordination of what today is the only permanent international and public videotheque about works of video creation in Spain, in the "centro Arteleku" of the Diputación of Guipúzcoa.

Although what we have exposed here is directly attributable to the organizative responsibles of video practice in Spain, in another moment we should discuss the responsibilities, of act and omission of the authors, who, in most cases suffer from their own mistakes.

Marcelo Expósito
Madrid, Summer of 1988

THE TELESCOPIC PERSPECTIVE *

In a scene of the film **Tokyo-Go** made by Wim Wenders in honour of the cineaste Yasujiro Ozu some years ago, one can clearly notice the spatial transformation which results of putting a long focal lens to the camera. The Japanese, who used the 50 mm. object lens when he shooted exteriors, was aware of the fact that the resulting effect belonged to the plastic tradition of the great Japanese painters of the 18th century (Hokusai, Utamaro, etc,...) That, which is considered as an optical deformation in many manuals of photography,is, in my opinion, the essence and, more correctly, the scheme of what art in video is today.

Since the first time I attended an exposition of American works in that field, in the ELAC of Lyon at the end of 1979, I have known many festivals and representations. The infinite stylistic and thematic variety of the works presented was evident from the very beginning, and no common denominator was shown up, except for the electronic image as a form of creation in video (perhaps also their short duration; only a few of them lasted more than three quarters of an hour). However, to admit that assumption would be like explaining the complexity of music by means of a single sound.

That situation, which in its origins seemed the logical consequence of a hectic state in which any kinds of tendencies are manifested, will gradually fit into some very definite plastic trends, because of a phenomenon of rapprochement to the other artistic disciplines. If a true and characteristic formal structure, if some canons and criteria which define and elaborate an aesthetic outlook cosubstantial to video in itself are lacking, some orientative models, which each videocaste appropiates according to his or her personal affinities, will appear. The resulting range of possibilities is, therefore, enormously broad; video-fiction, video-sculpture, video-clip, video-landscape,etc... We could see a tangible example of that confused panorama in the last Video Festival of Tolosa.

On the other hand, it is none the less true that to attempt to create an ontological principle of what video is, at present, and with no need to qualify it in such a way which will limit its range of action, is a practically unapproachable task, which requires a sharp discernment, not only in the theoretical and reflexive aspect which every field of creation implies -specially when it is a question of establishing formal bases- but also in the technological audiovisual future, now in ceasless renewal for more than two decades. A fluctuation which involves some uncertainty in the consciences, almost always incapable of adapting with the required speed of transformation.

However, to predict what video should be seems very difficult, then. It would not be so risky to affirm what it should not be in any case. In order to sustain that line of reasoning , which is rather an intuition resulting of the comparison and the connection of different ways of expression, I will limit myself to compare that lack of identity of video's with cinema, painting and music, all of them established arts.

We all know that a film is a story of moving images, the optical illusion of that movement, that that story is a fiction in which characters, actors, are the most important elements. And although they inhabit film space and time, which have very little to do with reality, they still become part of a world in which the natural perspective reflects authenticity. In order to reaffirm the essential role of a person as the central axis of that universe, shoots are classified in proportion to the human body. We must go back to the Renaissance to discover the origins of this global conception of man as a model of representation. Curiously, it is on the denial of that absolute canon, on its dissolution, where video bases its *raison d'être*. That model does not only stop working as a generative principle according to which the other elements are organized and ordered, but, besides, the albertian perspective is questioned as a geometrical spatial configuration where objects acquire a new proportional dimension in relation to a frontal point of view.

That significant change in the history of artistic representation is not a specific success of video creation. It is one of the essential postulations of modern painting. Impressionism appears when towards the middle of last century the photographic image reveals the essence of the real. They look for sensations. Still, in the way of printing on a surface the shoots which follow one another in space, in the way of annuling their distances and of superposing their lines and, at the same time, of representing flat images without volume or relief, which, as such,

harmoniously become a part of that device, as in a *collage*, the electronic image of video looks very much like Italian Gothic painting, like the muralists of Giotto's time. The telescopic perspective.

In that aspect, what video really brings as a new form of creative expression is movement, but not movement applied to a fiction, typical of cinema, but to painting. Video can be, is (at least as far as I am concerned) moving painting. And, as such, **it has a lot to do with music**

When we play a note on an instrument, what we immediately perceive is a sound. That sound can be modulated, distorted, combined, etc.... In short, we work with time. Video, nowadays, allows inventing in the same way, because the electronic image obtained is also of immediate perception. When a video camera films, at the same time we can observe the image filmed. Thus, it is not impossible, it is rather a logical process, even an ontologic process, that we can play music with images. Silent music, in any case. Music for deaf people.

* "L'objectif déconcerté", see Pascal Bonitzer's **Decadrages**, Editions de l'étoile, 1985, Paris.

Iñigo Salaberria

Before the chance of writing about something I love and in which I work, I prefer to write about what is more personal and interior, than about what is general and exterior.

Thus, starting from that point, I want to mention my most enthusiastic interest in author's work, in the field of video. When works of that type, -and not videoclips, fashion, architecture,... or any other sort of advertisment or news item in which some interesting turns can be found, but which are too far away from author's work- are announced in an Exhibition, Festival or TV program, I get ready for the emotion which the appropriate translation to that language of personal explorations, inner adventure and what is so difficult to express in linear reasonings will arouse in me. Evidently, I look for the same thing in other ways of expression, or I start from the idea that the deep inside of a person, well explored, contains lots of worlds. Which induces me to look for it and to reflect it in video is the conviction that this milieu is the most appropriate to our times.

We must take into account the distance which still separates authors from spectators, and which is mainly provoked by the habbit of awarding a secondary support role of literary and commercial links to images.

To cover that distance, I think that authors must essentially start from the diaphanous quality, as far as spirituality and discipline are concerned in its expressive way. Those are elements which can make a milieu which may seem boring and incomprehensible, more dynamic and more accessible. Anyway, once the complicity with that language is acquired, things happen with a different rhythm, in another key, with another intensity, which clearly show the existence of a language able to build emotional brigdes which will directly and beautifully connect with collectivity and actuality.

Thus, also within that tendency of author's video, one can see metres and metres of tape band lacking spiritual emotion and absolutely imitating other artistic tendencies which apport nothing to that milieu.

The attempt of making of video a way of expression accesible to anyone is really touching. The result is that "anyone" does dull, boring things because to pull the trigger is enough for him or her. What is good is that those things are a sign of a very active language.

In the always exterior comment about the substructure of production, exhibition, distribution channels, official supports, etc.... I want to make evident that **my** idea is nearer to personal iniciative, because **officiality**, although necessary, most of the times, **wastes** and uses inadequately that milieu.

Perhaps, the best way would be to produce with a certain freedom for TV, with commercial character for exhibition rooms, and for museums.

Antonio Herranz.
Algorta, December, 1987.

ANGEL JOVE AND *ELS POETES DE BOTERS*

Els Poetes de Boters are a group of professional heteronimous that compose their poetry in their mental Lérida, more concretely, in the Boters Avenue of this town. Angel Jové, a painter who also lives in Lérida, has a narrow relationship with all these poets. The drawings that accompany on the following poems are all his.

Carles Hac Mor and Benet Rossell.

industrial
basic
distinguished
in a unique session
the woman
says
she will take out her shotgun
from under her skirt
opera prima of anis
through a
street
arse pyrotechnics
intrepid
discouraged
reason for the sour milk of the poet
over the fusing void
the complete void that does not keep quiet
the traditions

Maria Forn i Longfellow

CALF OF LOVE

I cannot either understand how you managed when you showed yourself among decrepit, junk and merry people -OK, you played hide-and-seek at bed time; but you showed yourself, up and down the corridor, now laying face downward, then upward, and standing up while showing a funny face in profile, or on tiptoe. And in many other ways that they remembered, if it was not the coitus or copulation, or the mating or sexual intercourse between man and woman; it was the mental remembrance of the howls of pleasure that we had emited if we would have been able of throwing ourselves over you to discourage ourselves and not to be able to do anything else.

Carles Hac Mor

the lamb sleeps
at the top of its wool
and dreams that he sleeps
on the shore of the dream
where
it sleeps
the lamb that dreams of
the auto track
where the flock sleep
the wader and
the half-moon
that boringly dreams of the full moon
and of a collection of lamb stamps.

Ferran Massatge

I describe what I see
and I stop
like a dog in front of the
swanky rabbit that
we left on the
stairs of the Gothic cloister
do you remember
sad rabbit and also
art
exchange of points of view and we must
repeat
that the perceptive frame of the rabbit
has nothing to do with
mine
or with
the one of the west audience
filigree of perception.

Mariona Mica de Moduguer

I HAVE RUINED THE ORPHANAGE

fond metaphysics mockery
duel crises idle apple
sweat moon question mark
four times three the owner street

Annalívia Negre

children of snow
fountain of doubts
I greet and
smile
every taciturn person
bubblings of ash

Benet Rossell

My friend
I track signs
And their scent
Have no colour
And they all meet together
On the border
In the mist
Of the only yawns that count
Do you love the dream
What!
I wake up like a stamped lip
Hedonist wisdom.

Benet Nictalop.

E

Poem with oni erratum

Màrius Palmés

UOCS !

Unanswerable aphorisms
and anathemas of assertion
in the capacity of
a systematic rod
or suppositions with an air
of being in mourning.

Aureli Roig

THE SCAMP

By force! Is when all is said and done
Strictly parataxis
That is nothing else than analogical hypotaxis?
On the other hand; he is a bootlicker!
That is to say, in view of you,
Come on!, I shouted, are you
still away from me? And when fattening them
In a pathetic exhalation
Laah! Oh, nice people!
At last!, if we cannot only
Believe what we see,
Or; anthology of rhetorical sins,
La! and with a *lay*(*), with a
High scream, I guessed it.

(*) Medieval song or poem.

Ignasi Ubach i Mòlist

THE ZONE

CREDITS OF *THE ZONE*

SIDE A
1.- MACROMASSA; "JAPÓN IGNORAN", 8' 00''

2.- VíCTOR NUBLA: "ÉSTE ES EL FAMOSO CHISTE DE LAS DOS VACAS HACIENDO MEDIA" (SOUND TRACK FOR THE FILM **LE BALLET MECANIQUE** OF FERNAND LEGER), 3' 00''
3.- ORFEóN GAGARIN: "THE PARAMETRIC PIANOFORTE", 4' 30''
4.- COMANDO BRUNO: "SUEÑO IMPERIAL" (PART 7) 3' 49''

SIDE B
1.- JABIR: "DESFILE DE LAS TROPAS DEL EMIR" (VERSIóN 2), 4' 24''
2.- ESPLENDOR GEOMÉTRICO: "AVANCE RAPIDO", 6' 15''
3.- 33 GUAJAR'S FARAGUIT: "MENAGES 6&7", 3' 30''
4.- POLONIO: "LE RÉCIF DE CANCALE", 1' 26'', "!EVOHÉ", 2' 16''

2A EXTRACT FROM THEIR CASSETTE "FILMMUSIK" (CINTAS EGK 1988).
MASTER DONE IN DUPLIMATIC STUDIO IN MAY 1988
DESIGN: MONTSERRAT CORTADELLAS
EDITED BY: DISCOS ESPLENDOR GEOMETRICO.
APARTADO 14.325, 28080 MADRID.

MACROMASSA
CASSETTE - DISCO - FILM - VIDEO LIST

SINGLE	DARLIA MICROTóNICA	UMYU (1978)
L.P.	EL CONCIERTO PARA IR EN GLOBO	UMYU (1980)
FILM	CIERTAMENTE, CUANDO Y PORQUÉ.	UMYU (1980)
CASSETTE	EL REGRESO A LAS BOTELLAS DE PAPÁ NóDULUS	L.M.D. (1984)
VIDEO	GARRAPATóN	ANéL.LID (1985)
VIDEO	AL VER TOLOSA	POLVO ED.(1986)
L.P.	MACROMISSA	D.E.G.(1987)
CASSETTE	GELATERIA: LOS PODERES DEL CHICHONER	COCK KILLING SYSTEMS (1988).

- COMPILATIONS -

CASSETTE	INDEPENDENT WORLD	MONOKROME TAPES
CASSETTE	KALSHNIKOV	"A"
CASSETTE	VETERINARIOS DEL K'OS	TETRABRIK RECORD'S
CASSETTE	NECRONOMICóN 5	NECRONOMICóN
L.P.	LA ZONA	D.E.G.

- INDEX CARD TO THE THEME IN THE L.P. -

TITLE: JAPóN IGNORAN
AUTHOR: VICTOR NUBLA

JUAN CREK	: MODIFIED BARITONE SAXOPHONE
VICTOR NUBLA	: MODIFIED BASS CLARINET
ANTóN IGNORANT	: ELECTRIC GUITAR
RHYTHM	: RHYTHM UNIT SELECIPIN

PRODUCED BY CREK, NUBLA & IGNORANT
RECORDED ON EASTER SUNDAY, 1988, IN L.M.D. ESTE, BARCELONA.

BIOGRAPHY
Is Macromassa a leaflet? A map? A carp? A cap? A cape? A limpet? A pope? Not many people could attend the moment of the foundations of Macromassa, but we will summarize it in the following way:

The problem that appears in 4 and 6 is solved by the solution adopted in MF/QA.B:

A perfect design.
An impeccable predisposition.
We are astonished.

(See drawings in the magazine)

VíCTOR NUBLA

VICTOR NUBLA THINKS THAT THE MOST IMPORTANT EVENT THAT HAS HAPPENED IN HIS LIFE IS TO PLAY WITH THE BEST GROUP IN THE WORLD, THAT IS TO SAY, MACROMASSA. THOUGH, IF WE MUST TELL THE TRUTH, VICTOR NUBLA IS A CONTINUAL COMPILATION, ALTHOUGH WHAT HE WOULD LIKE MOST IS TO BECOME A WRITER. EVERYTHING BECOMES EVIDENT THANKS TO THE RECORD LIST INCLUDED IN THE MAGAZINE.

JABIR'S MUSIC

Entirely written, programmed and interpreted by the author, the music reflects a dialogue of improvisations between man and mechanism. The human and electronic ideas follow one another on a modal background, based on oriental scales, inspiring themselves mutually and developing a joint music. Inspiration, creation, expression, meaning, emotion; which were formerly sacred conceptions, can be now attributed to both musicians or to none of them.

This music inevitably reflects Jabir's world: occidental and oriental influences, music of the Renaissance and Jazz, Arabic and Hindu or spiritual and profane sounds, tradition and technology, mood and integrated circuits, inspiration and programming; all these elements fuse themselves in crucible to produce a music that does not sound like any other one because it represents the blooming of a new spirit. Or maybe there had already been one?

The Instruments

Two computers are used, one to generate sounds and another one to sample and modify them by sampling, through digital-analogical converters and programmes developed by the author, that generate not only timbres but fortuitous melodies.
Only one traditional instrument is used, the Darbuka, a glass-shaped Arabic drum, used with other variants that go from India to Morocco.

Parade of the Emir Troops, 2nd. Version

The parade approaches preceeded and followed by children and sanctimonius, contemplated by the crowd who demonstrate diverse feelings. They pass and pass, until they get lost in the distance; people return to their work.
The rhythm is accidentally generated by the computer and it is fortuitously transformed. The result admits a measurement in ten parts, under the form three+three+four:
tak tak dum , tak dum , , tak dum
Under an Arabic concept, he considers as important bumps: Dum, low and long; Tak, high and short; and Es, silence. These bumps are enough to represent the rhythms in their basis, leaving the other bumps to be continued with the basic ones, or as a decoration.

POLONIO

In 1968 he takes his degree of teacher of composition in the Conservatoire of Madrid. He completes his training in Germany and Belgium (courses in Darmstadt and in the Laboratory of Electronic Music in the University of Ghent; respectively). As a pianist and a composer he took part in the first phase of the group Koan (1967/70). From 1969 up to its extinction, he worked in the studio Alea in Madrid and he was one of the founders of Alea Música Electrónica Libre (Alea Free Electronic Music), a group of live electronic music that were in concert in Spain and abroad. (Art Meetings in Pamplona, Autumn in Warsaw, etc....).

He lives in Barcelona since 1975.

From 1970 his work is characterized by the nearly total abandonment of traditional instruments, devoting himself to performing his own concerts where he uses tapes and electronics in live.

He belongs to the committee of the Associació Catalana de Compositors (Catalan Association of Composers) and to the Laboratory of Electroacoustic Music Phonos in Barcelona. He is a member of the Foundation Board A.C.A. of Majorca and a co-founder with Rafael Santamaria of Obert Art Actual, the group who organized in Barcelona in the years 1983, 84 and 85 the international festival of alternative media "Sis Dies d'Art Actual".

Record List
Fantaisie Impromptu, **Música Joven** (Hispavox, 1969).
It (with Horace Vaggione), **Música Electrónica Libre** (Movieplay, 1976).
Acaricia la mañana (Unió de Músics, 1984, LP).
Bload Stations / Syntax Error(Discos Esplendor Geométrico, 1988, LP).

1) "Le récif de Cancale" (1,26)
2) "!Evohé" (2,16)

Eduardo Polonio: Electronic Sounds

We usually see in the sky, in a clear night, a sudden and brief luminous apparition. In some occasions they powerfully attract our attention while they get accross the sky in a giddily speed, shining as a whole of tiny dust or iron powder when they get in contact with the terrestrial atmosphere in their trip through the space. The heating they test is so intense, that they make the air shine because of their speed until they completely vanish. Just a grain of dust of less than a gramme can bring a brighter sparkle than the one of the most luminous stars. Many times during the year the Earth passes through, seemingly, a cloud of celestial remains, with the result that the friction with the atmosphere provokes that the incidental particles become incandescent and get through the sky leaving a bright tail of eroded fragments. The interplanetary space is full of debris, some of which are condensed in compact swarms formed by vanished comets, and the rest is all scattered. This cosmic material is invisible in the space, and it only becomes obvious when the Earth, in its orbital movement, runs into this material by chance. Then the fragment volitilizes, heated through the friction with the atmosphere. In a clear night, if the moon does not appear, one can frequently see those luminous objects. Some of them reach the moon' luminousity and can leave a tail that persists quite a lot. Their colours fluctuate between reddish yellow and intense green.

32 GUAJAR'S FARAGüIT

32 Guájar's Fáragüit is Mario Ruiz, and his productions appear under the trade mark Sorollsec.

In 1980/81 he makes his first recordings in the unknown duo of Barcelona E.H.B. (Escena Bucólica Habitual), formed together with the member of another unheard group of Barcelona: Dial. The strange sound testing of E.H.B., that is from the end of the seventies, could not be heard because the cassettes were unfortunately lost.

In 1982 Mario Ruiz began his work in his Emarraxtudio as 32 Guájar's Fáragüit, where he has edited:
.- **Antología vocevérsica**, c-30, recorded in 1982/83, edited in 1984 by Ortega y Cassette, an extinguished cassette trade mark of Barcelona. This cassette is available at Sorollsec, although there are only a few copies of it.
.- **Crom 48**, c-48, recorded in 1984/85, edited in 1985 by Ortega y Cassette, a chrometape production, re-edited by EGK in 1986 in TDK-AD tape.
.- **Doce minutos y pico**. Meeting of different groups of Barcelona in an LP-sampler, edited by EG Discos in 1985. Three pieces: **Internoia, Preterpret y Menages 5&4**.
.- **Theobromanía**. Participation in the collection "Usa el autorreverse" edited by Grand Mal Editions, 1987.
.- **Programarrax**. Last production, c-46, TDK-AD tape, edited in 1988 by EGK. Recorded in 1985/87.

32 GF/SOROLLSEC/1988.

ORFEóN GAGARIN

Orfeón Gagarin is one of the multiple facets of Miguel A.Ruiz (Madrid, 5-3-1964). In 1980 he begins his work in the field of the electronic music, although he is not well-known until 6 years later thanks to his self-production Orfeón Gagarin.

Cassette List:
Feb.86. **Orfeón Gagarin** C-60. (Toracic TO-1)
Aug.86. Miguel A. Ruiz **Climatery**. C-46. (C.P.U.-2, re-edited in January 88 by E.G.K.).
Jan.87. Miguel A. Ruiz **Batan Bruits** C-30 (I.E.P. 106).
May.87. Orfeón Gagarin **KEDR**. C-46. (Toracic TO-2).
Aug.87. Funeral Souvenir **La Noche del Anhidrido** C-30. (Toracic TO-3).
Dec.87. Miguel A. Ruiz **Batan Bruits II**, C-30. (Toracic TO-4).
Jan.88. Miguel A. Ruiz **La Cámara Gamma**, C-60. (E.G.K. 018).

ESPLENDOR GEOMÉTRICO

Esplendor Geométrico (Geometric Splendour), this

beautiful union between two words that Marinetti wrote once on a piece of paper, is also the union between two people whose role has been tremendously important to the development of a personal but interesting musical style.

Esplendor Geométrico, Gabriel Riaza and Arturo Lanz, has already a long history which is demonstrable to those who want to know how real, how consistent is the design of a nowadays group; three LP, one 45 rpm and a number of countless cassettes are the proof of it. During the last years the group has increased its performances and projects, under the same record mark of Esplendor Geométrico.
Someone invented once the term "industrial music", but as far as a label can produce any consequence, the fully free work of Esplendor Geométrico has created an actual school.

COMANDO BRUNO

Eight years ago Comando Bruno began to produce disturbing sound in a white aromatic town called Andújar. Those sounds became tinged with poetry and they have been holding the contrast between the luminous mornings and the anxious dreams of the "siesta". From sounds to images: El Sopor, the video version of El Consumo del Miedo. The light breeze waves a weightless curtain. The curtain caresses a just made bed, although perhaps it was made many years ago. One can hear a row that turns suddenly into calm and in the vertigo of silence appears a spiral of dreams; voices from other places are heard. Rafael Flores is responsible for all this, together with Anton Ignorant in Muestras Sin Valor, an exchange of worlds. Nothing happens by chance in the demonstrations of Comando Bruno; telephonic concerts, mail-music; so much sincerity, so much restlessness, so much beauty.

MARISA DíEZ DE LA FUENTE
By MARCEL PEY
DOUBLE DARE
(Halfway between feeling and reason)

I dare you, to be real.
To touch a flickering flame
The pangs of dark daylight
Don't cover in night fright.
(BAUHAUS)

In the early seventies Marisa Díez de la Fuente opened the Galeria Ciento in Barcelona with the intention of occupying a different space within the artistic life of the city.

Dedicated at the beginning to graphics and paper works, the Ciento Gallery evolved. Marisa became more and more interested in dealing with people who create, reason to which she dedicated the art space that had the research task of presenting the Barcelonean public with the possibility of seeing outside artists that up till then had been unknown to the city, and at the same time, of promoting the work of artists from here that offered something new and different from what could be seen at that moment in any other gallery in Barcelona.

M. PEY : Marisa, the important signatures that have been exhibited at your gallery since its inauguration have been many... has it been difficult getting to the year 1988?

M. DíEZ : Quite difficult. These have been hard years because of many circumstances, among which would stand out the acquisitional power that people had at that time and the fact that in Spain there hadn't been sufficient information about contemporary art for many years. But even though the administration hadn't done anything, there were people who appreciated art, and I was interested in showing what was being done. This was very difficult to coordinate with the commercial aspect, and as a gallery owner I found myself completely alone.... Fortunately, I had the company of a group of artists that generally encouraged me.... Of course, nor did they have any other space or any other alternative. The nice thing about the 70's was the complicity that was generated at the gallery among all the people that were creating at that moment, it was a deeply stirring period, a wonderful time. The problem was how to work it so that everything would be a hit, commercially speaking. There was an absolute dichotomy between the world of creation and its commercial results. And, if we keep in mind that here one didn't see anything of what there was to be seen at the moment, not the Support-Surface that was being done in France, nor American painting of that period which later had such transcendence, mounting an exhibition like the one I did on Post-Minimal art in which there was the most representative artists who had not yet been exhibited, was very risky. But it seemed very important for all of what to be seen, however risky it might have been. Efforts like this were rewarded after a while with recognition by such people like José Miguel García, director of Serveis d'Arts Plàstiques (Plastic Arts Services), who recently told me publicly that in Barcelona he had had two teachers : Cirici Pellicer and the Ciento Gallery. It's always very nice to have things like that said to you.

M.P: Would you emphasize any artist of that period?

M.D.: Well, in the 70's there was an important friendly relationship with artists of the gallery like Broto, Ferran García Sevilla, Grau, Javier Rubio, Patricio Vélez, etc....

M.P.: What do you think of dependence of people and things with respect to means of communication, of technological dependence? Do you think that present art of present-day artists is a response to the abuses of high technology?

M.D.: I think so, and that there exists a clear answer on the part of the artists in their attitude. By contrast, to do things at a more visceral level. There's a quest for the primitive aspect, for their own roots. We could say that a search for man, by man, is being brought to term, connecting it with certain signs that can be considered universal, the search for totality in roots. This linking with our own symbols, with the most primary one, is important.

M.P.: So you think it has to do with a response against technology?

M.D.: Yes, I think so.

M.P.: A lot has been said about postmodern violence. Could you give us your opinion on this point?

M.D.: I understand that you're referring to violence at the language level... well, the problem is that I don't consider it violence and therefore, I can't agree with what you say. I believe that if artistic expression is fluid, violence crosses onto a second plane. For me, violence is synonymous with aggression and I don't feel myself being attacked by violent symbols that could be in a work of art. It's possible for violence to be there, but if the artist has been capable of transforming it into something fluid, that's fine. What's more, it's very sound.

M.P.: You're a person who travels a lot. You've recently been to New York, could you give us a general view of the city's panorama at the artistic level? Do you think the present-day art is the result of a trend?

M.D.: In New York, the galleries all form a block when it's time to promote somebody. They push a product like those who push a certain fashion, they select and mold the person who they think is suitable to emphasize, ignoring very good people simply because they're not in vogue. Over there is where it's noticed most, unless, obviously, there's someone who is really very good and sticks at a strong and deep level. These are the ones that last, and the rest of course, find themselves under this great burden. It's a difficult battle.

M.P.: Do you think the same thing happens in Europe? The antiquity of our culture, our history, do they influence artistic ideas?

M.D.: Yes,... they do. You see, in the States, one of the most forceful impressions you get is that people are going forward, without regrets or dead weight. I like that very much....

M.P.: Could that be considered a type of escape forwards?

M.D.: I don't see it as a escape.... it's closer to a way of living the present very intensely. There's a lot more intensity. There the present is like a probe in the future, and you realize that what you can't do is look backwards, as it happens here in Barcelona.

M.P.: I think this attitude of not looking backwards is fine, but it seems to be a posture more proper of the avant-guard than to postmodernity. What do you think?

M.D.: I wouldn't want to put any type of label on it at all. For me it's something visceral that has its origen in vitality, and I have the feeling that throughout the entire American continent, in the United States, and also in Mexico or in Brazil, the people live for the present day, that the only thing that counts is the present, and that this has sufficient enough force to avoid having to look back toward thé past. Looking toward the past gives rise to melancholy, and therefore degenerative attitudes. I think the present has to be lived with intensity, because it's the only thing we really have. The years have taught me that the memory of the past doesn't do anything for you, that vitality is more important and by vitality, I mean a set way of receiving things in an exact moment and in the face of a set event.

M.P.: Among the younger generations, the avant-guard is spoken about often; in the States, galleries recycle underground systems from the 60's.... They say the avant-gard is dead. Do these schemes continue to be valid, or is it that there isn't any solution left? If the avant-gard is dead.... what did it die from?

M.D.: I don't believe that the avant-gard is dead. Going back to what I was saying before, the problem seems to be that people think the past has always been better. Besides, it doesn't make sense to question ourselves about the avant-gard at a moment like this in which people are working hard and in which things of great interest are happening which undoubtedly must be experienced. I think the 80's are extremely important years for the art world. I also recall with a lot of affection and without any regret, the decade of the 70's and the way people worked then.

M.P.: What do you think of this consideration of the 70's that's talked about so much and to which the magazine The Face has even dedicated a number?

M.D.: To a certain extent, the same thing I was saying before. Sometimes it's very fitting to look back to give yourself a clear idea of the situation at the moment, but I insist that the 80's have a sufficient intensity in and of themselves. It's true there are artists that are reconsidering conceptual and minimal art, who now label themselves Neo-Geo, but who continue with the same story.

M.P.: Let's talk about Barcelona. Is art in Barcelona going through a good moment? Does an artistic market exist? Who buys art in Barcelona?

M.D.: Barcelona is essentially a conservative city, as you already know, but at the same time it's very creative. It's a city that has had the greatest geniuses, and that, in addition, continues having them. It's always been very avant-gard on the one hand and very conservative on the other. Permanyer, who recently spoke of the book he's writing about the Eixample, in which he highlights all the Cerdà meant, who is now acclaimed as Gaudí, would tell me that Cerdà was very advanced for his time, that everyone was against him because he wanted all the houses to be the same, without shops on the ground floor, and with a yard and the greatest comforts.This "socializing" idea later falls into the hands of speculation and conservatism. In the world of art and collecting, a similar thing happens. On the one hand, you have these geniuses that have developed around here and that apparently don't show up in other places, and in opposition to these, all the conservative but not reactionary bourgeoisie who tolerates them but doesn't buy their work or does so very unwillingly. Look, you have Miró, Picasso, Dalí,... nothing's left of their

collections here. None of their work was bought by these people either. Once, an English collector asked me to find him a Miró from the 1930's because he thought there would be lots of them in Barcelona. Well, it turns our that nothing's left from those years because, sure, Miró comes from here, but he wasn't accepted, and in addition, foundations weren't buying anything either.

M.P.: Do you think this general tone is maintained?

M.D.: Well, you see, many of the buyers in my gallery are set in the art world. For instance, concerning the Eva Lootz exhibition, I can tell you that Frederic Amat, Carlos Pazos, Llimós, gallery owners, people who write,... Everyone who bought, and quite a bit was sold, appreciated Eva Lootz's work and were people that were very connected with the artistic sphere, with the exception of four or five collectors.

M.P.: In other words, one can come to the conclusion that the only people who buy art are artists, in the same way that the only people who read poetry are poets.

M.D.: Exactly, that was already happening in the States with abstract art in the 60's. The only ones who would buy it were painters because everyone else didn't understand it. Later on, the bourgeois considered it to be a good investment. It goes by word of mouth when an artist becomes one of the greats, as in Tàpies' case, then he's accepted and his pieces are bought. But of course, you have to reach that status in which people, even though they may not understand the work very well, consider it a winning lottery ticket.

M.P.: Is it true that in Catalonia only what Antoni Tàpies says is art is considered art?

M.D.: I think that Tàpies' influence in Catalonia isn't as great now as it was a while ago. During the 70's, his presence was very noticeable and besides, he had many, many followers, something he doesn't have now. Everyone who was beginning to paint would do Tàpies -like everyone who begins to paint now does Barceló-. I think, even though he still represents a lot for certain people, that he's no longer the mythical figure he once was. I like him very much and I find him very interesting.

M.P.: At that time, he strongly criticized the conceptual avant-gard.

M.D.: And on the other hand, there's a lot of concept in Tàpies' work; but of course, he criticized all the conceptual artists of the period very harshly. Tàpies has always liked being is the forefront, and to a certain extent, he has.

M.P.: Of course, he's gone back to painting and that's calmed him down.

M.D.: I think so. Barceló has criticized him and he hasn't answered back, when probably in another moment some sort of controversy would have started. So far, nothing, he hasn't said anything.

M.P.: Let's change the subject. In what way has the disappearance of dealers had repercussions in art galleries? Is it possible they'll reappear?

M.D.: Well, I consider myself a gallery owner and a dealer at the same time because I carry some artists and I pay them a salary. The latter is a role that dealers had traditionally assumed. What happens is that I don't think the figure of dealer at the beginning of the century can work in the present day, this figure I think you're referring to, because nowadays it would be very difficult to introduce the work of an artist solely from a flat like what was done before. Nowadays artistic work has to be backed up by good and extensive circulation. I think that now, almost all gallery owners are dealers; this is Leo Castelli's case, who's been the dealer for Jasper Johns, Rauschemberg, and practically all of Pop Art.

M.P.: What would have happened if a brilliant artist like Carlos Pazos had been born in New York?

M.D.: I think he'd be near the top. Without a doubt, what has happened here certainly wouldn't have happened in New York. He'd be a figure like Warhol, or maybe he would've turned to the cinema or music. In any event, he'd surely be one of the truly great artists.

M.P.: They say that the administration, instead of being beneficial to art, tends to have a neutralizing effect. Is depending on administrations good or bad?

M.D: It's one thing when administrations take artists into account, and completely another when the latter depend on the administrations. For instance, in Nordic countries, artists are dependent exclusively on them, they're sponsored, they're given grants... the result is that all this support they get does not resound in their art or in the process of creation. I think that such individualistic beings as artists cannot and should not be conditioned, and administrations could come to be a very negative conditioning. This type of dependence is bad because it changes the artist into a bureaucrat. I believe that the artist has to go free; for good or for bad.

M.P.: In 1986, what did receiving the Ciutat de Barcelona (City of Barcelona) prize involve for you?

M.D.: It involved a lot, and not exactly because of the money, because as I was telling you before, money has the tendency to slip through your fingers. The news that they had awarded me it was given to me by Joan Perucho, who with Rubert de Ventós, Oriol Bohigas, and Ràfols Casamada, formed part of the panel of judges who had to award the prize. He told me, "Congratulations -the announcement wasn't yet official- there's been no opposition on the part of anyone". From what it seems, there was unamity from the beginning, and for me, that was very important. Throughout all these years of work, I've had disheartening moments in which it seemed like everything being done disappears, moments in which you thought that nobody was aware of what was going on, later on you realize that people like the members of the judging panel of the Ciutat de Barcelona, who except for Joan Perucho, aren't exactly people who constantly come to the gallery, recognize the work you've done. You thought your activities didn't interest them very much and instead, it wasn't like that at all. That was very nice for me, I felt like people were with me. That is to say, you can think that you're all alone but afterwards, you see that it isn't true, and you get a feeling of satisfaction, you feel accepted,... in a way it meant leaving slightly the marginality in which you had been placing yourself, and despite the fact that I like this marginality and that I consider it necessary for creation, it turned out to be very pleasant for me to have non-marginal people awarding me this prize, because it implied the recognition of years of work.

M.P.: What must be done now to promote an artist? Is it hard?

M.D.: It's hard. Yes, it's very difficult, but for me it's a commitment, something very much my own. At the beginning I worked differently, later I went along and started to make commitments, and now finally, I've committed myself so much that the artist's work are something of mine, I think of them as something very personal.

M.P.: Do you need to feel the work to promote it?

M.D.: Absolutely! I need to feel it.

M.P.: Then, you cannot promote something you don't feel...

M.D.: Well, you find that some like what you do and others don't, and, of course, there are also the interests of other persons who can refuse what you consider very valid. On another level, there is the work of promotion, which consists of insisting continuously in something, until it is accepted and can become a value that people wants to have.

M.P.: Arco, no doubt, plays a very important role in those works of promotion. In your opinion, what has changed in Arco since the two first exhibits in which you were a member of the organizing commitee? What would you emphasize of Arco 88?

M.D.: It has been a very curious phenomenon. During this last Arco I was precisely thinking that only Spanish people, with their Latin creativity, are able to do something like that. In the first editions of Arco, when I was a member of the organizing commitee, It seemed impossible that it could be a success, but finally it was, thanks to the stubborness of the President of the chamber of commerce, of Ifema's director, and of we all, who worked very hard to make it possible. It was a very important iniciative, because there was no collectionism, and people didn't care about art. Besides, it seemed not a very convenient time for such an event. It was somewhat like standing on mud, because you are always wondering wether it will be well accepted or not. Anyway, there was a great euphoria in Madrid and it was very well promoted. The public's response was very touching because lots of people went there to have a look, yet, they became startled at the very doorstep. That first year I brought Ferran García Sevilla and Gemma Sin, and we sold nothing. I went to Arco 2 with Susana Solano, and realize that now all the museums want to have something of hers. Well, nothing was sold either. Then I decided not to attend it again, because it promoted some artists, but I was not obtaining anything of it and I could not afford attending it and selling nothing. The following Arco offered a "pupurri" of everything, but it was horrible. After that, Ifema took it and gave it a more commercial approach, similar to a fashion exhibition or to any other kind of exhibition. Last year it improved, although there was much accumulation, and this year it has been definitive. I think that Arco has consolidated itself definitively. The public, who didn't even read a catalogue, buy them now. They read them in a more calmly way and buy paintings. That is, people have attended it and many works have been sold. This year Arco has been a success.

M.P.: Tell me, what "buts" would you include in this statement: Art and business are the same thing.

M.D.: It's not the same, but it's quite inseparable because one has to live of the other. I mean that art needs business to exist, and it's the task of gallery owners to make sure that the business of art works, to thus be able to maintain themselves and pay a salary to the artists they need in order to live, in order to eat. Besides, artists are interested in money.

M.P.: They've always been very interested in money... as interview once talked precisely about whether there were bad works because artists spent the day talking about money, and of course, had no time for anything else. Well, "yuppies" have always been around.

M.D.: Not all of them like money, but a great majority does. In any case, I think an artist stops creating as soon as he turns into a "Yuppie". The artist must be an artist in the traditional sense of the word, that is to say, he must be completely dedicated to his work, a thing that in itself is quite difficult. Constantly facing a blank canvas, the studio's solitude, the work of the artist in general, is very hard and gets harder as time goes on.

M.P.: What role do you think art critics have at the present moment? What opinion do you have of the critics in Barcelona?

M.D.: I think it's a very difficult moment for criticism. The critic, of course, cannot have the same role as the artist, and I think it's the magazine who have to establish different conditions in order to give the critic what he deserves, so that he can put himself totally into his work. I'm very much a friend of them, and I see what they earn and the life they have to lead, and it seems that a lot of times people don't realize that criticism which is done well requires a lot of work; you have to talk with the artist, visit his studio, be with him. These are things that I think are indispensable and that undoubtedly cannot be solved in an afternoon. A critic's work isn't paid as it should be, not to mention other problems, like what they write being chopped up by editors. In other times they helped artists a lot, but in present conditions their work is more and more difficult.

M.P.: Do you let yourself be advised by critics or rather, do you act instinctively?

M.D.: You know, what happens is that generally I'm

quite individualistic. In the long run, what has been most useful for me hasn't been everyone else's opinions but rather, listening to my own convictions, and I think that when I've done it, I haven't been very wrong. Maybe the decisions I've been able to make in a certain moment have been arbitrary, and it's also true that the luck factor exists when you pick one thing instead of another, but in a nutshell, I'd say that when I've least messed things up is when I've listened to myself most.

M.P.: In other words, if you intuit that a piece is good, it's good over any other opinion.

M.D.: Yes, there's one part intuition. Time has proved that I have to trust myself. In fact, the most positive thing about the passing of years is that you always learn something from your personal experiences. The saddest thing would be the passage of time without learning anything.

M.P.: Must one be inflexible with "bad" artists? Does "bad" art exist?

M.D.: Like I was saying before, I think that what goes on is that there are artists who put everything into their work and are capable of communicating their power, and others who don't. People notice that.

M.P.: So the important thing is the form in which it's transmitted,...

M.D.: More so, the way the artist becomes involved in the work itself after attaining a distinctive language. The artist has to believe in what he's doing; by any other means it's impossible to communicate anything, so everything seems false. It doesn't depend on the final appearance nor on the support received, but on his force and talent. If these two things are there, the work receives it, and if the spectator is receptive, he perceives it.

M.P.: Do you think that artists living in Catalonia outside of Barcelona have the same possibilities of creating a market as an artist who has his residence here?

M.D.: Critics, gallery owners, or museum directors who come through here with the intention of looking for artists in order to do exhibitions abroad, are very interested in becoming familiar with the artist's world because, as I was saying before, it isn't enough to see the work in the gallery if you want to evaluate it correctly. That's why artists in Barcelona have more possibilities than those outside, because they're right there and they're kept more in mind. By that I don't mean that the artist has to be constantly at the gallery, but of course, he should be there when he's needed; and even if in Reus, for example, there's an important artist and you go there to see him, the direct contact that you would have with an artist here in Barcelona isn't there. It would be like being in New York versus outside, which is staying outside of the circuit in a way. Also, the artist living in Barcelona receives stimuli as he continues to work, his work is seen and commented more. So yes, you end up losing some possibilities by being outside.

M.P.: What's your opinion of collaborations between artists?

M.D.: I don't believe too much in pieces which are the product of a collaboration between artists because the work of an artist is so individual,... unless, perhaps, it has to do with a montage,... Besides, I don't know, maybe not even that. They'd have to be very particular things and with a very special purpose, and the artists would have to get along very well, which in itself seems quite unlikely.

M.P.: Well, maybe all this has derived from pop music and maybe collaboration is possible solely between two artists in that field.

M.D.: It's that the song world is very different from the plastic world. For instance, the world of Carlos Pazos isn't the same as the world of Ramon Herreros, even though they could have something in common. They're people -at least the artists that I work with- who have a very personal and very strong universe. Besides, what happens afterwards with works that two or more artists have done in conjuction? I don't think they're too interesting.

M.P.: We're in a particular moment, and you've confirmed it, in which it seems that individualism is appreciated more than ever, and instead, art galleries frequently opt for collective exhibitions. Does the public find these collective exhibitions more attractive?

M.D.: The collective ones aren't bad because you have the possibility of showing the works of different artists at the same time. You can choose a theme, a nationality, an age,... it can be painting, sculpture, or fetishism in art. That seems very nice; what happens though is that a lot of these multi-artist exhibitions are done because of a lack of resources in the galleries. But the ones based on a concrete theme can be very interesting if they're done well. I've done some, like the one on paper in Barcelona, which have turned out wonderful. It was an exhibition of seven artists who had used paper not to save money but because they liked it as a supporting element, like in Miró's case, who would save any paper he could get his hands on and would say that the more a piece of paper had travelled, the more things it had to say, and he'd use it in his work, like Tàpies used to use paper cones. All of them had in common their love of paper as a supporting element; it was a fantastic exhibition, as was the Patricio Vélez text of presentation which now even used in schools as a work too. It had a lot of interest in its moment and it still continues to have it as time goes on. I also consider that these collective exhibitions give you the opportunity to see the works of artists that are in the process of working, and that's important because not all artists can do an exhibition every year. This way, their latest works can be seen.

M.P.: Do you think that consecration of art is over, or just the opposite, that it's becoming more and more a cult object?

M.D.: Yes, it's pretty evident that every day it's turning more into a cult object.

M.P.: Do you think that now a work with intellectual pretenses is commercial? or won't it ever get to that point? Is art only sold when it doesn't have any intellectual pretense?

M.D.: I think that art has its public. In Germany, where they're specialists in everything they do, there are galleries that have only the most intellectualized pieces, those that are the most cerebral, such as those of Sol Lewitt for instance, whose work practically in its totality, is the product of intellectual elaboration. Other galleries are more dedicated to those pieces that connect most quickly with people and that establish a more visceral or spontaneous relationship. We have to think that there are two things that move everyone: feeling and reason, that this duality exists in us but that some of us have feeling more under control than reason, while in others the situation is reversed. In any event, the pieces that connect most easily with the public are the easiest ones to sell.

M.P.: What artist would like to have discovered or promoted?

M.D.: Meret Oppenheim. I think I would've liked very much to discover her because her work interests me to a great extent. Also because I've seen that she acts as a connecting thread between herself and the artists I work with, in other words, everyone in one moment or another has something of Meret in them. Meret used to say that being an artist was hard if you were young and a woman. The two things make success very difficult, and she had it pretty hard, but she put herself all the way into her work. Her works are very interesting, very interesting,... I've already said that I plan to do an exhibition on her during the month of October, and I think it'll be worthwhile.

M.P.: It seems that doing an exhibition on this woman might be definitive,... Do you like narcissists? Do you consider yourself a narcissistic person?

M.D.: I have my own type of it (laughing),... and I jump whenever someone finds this sensitive spot. It's not that I like narcissistic people, but I do respect them.

M.P.: What seems certain is that a gallery owner has to have a lot of fetishist in him,... Is art turning into a fetish? What's your opinion of the fetish component of art?

M.D.: This question is related to one you asked me before. Everything is related to universal symbols and forms part of collective memory. It's a search for origins that ends up bringing you to Africa, where you can find the roots of our common unconscience. There's an important fetishist component in present-day art. Rosa Queralt told me a while ago, "You, being a fetishist, and I being one too, could take a chance doing an exhibition on fetishist artists". In this exhibition there should have been Carlos Pazos, an artist from Valencia, and another fellow that a gallery sent me, who did things with dolls that slightly horrify me.

M.P.: Yes, of course, sometimes fetishism leans toward horror, toward making disagreable but at the same time wonderful objects,... You've said that four you art is synonymous with culture and liberty. Haven't you ever felt the temptation to be an artist yourself? How is that you have chosen the world of the gallery and not of creation?

M.D.: The Ciento Gallery is and has been different from the other galleries, as are the artists I work with. I think choosing your artists is already a creative act in and of itself. Within the art world I've always had a very clear idea of the role I had to play, and never even occurred to me to do anything different.

M.P.: What made you decide to be a gallery owner?

M.D.: I've always lived art one way or another. My father, who was a doctor, had also lived it very intensely. For him, art was very important and as for me, the more I've gotten involved in this world, the more it's turned into a passion. It's been always very clear to me that I wanted to dedicate myself to what I do.

M.P.: Specifically, we know that you collect polaroids done by artists. Will you exhibit this collection sometime?

M.D.: (laughing) I only have a couple. I like them, but I'm not a collector nor do I have a collector's spirit, rather, I'm more of an anti-collector.

M.P.: So these polaroids are more like a fetish.

M.D.: No, I don't have any artists' polaroids. Who told you that? I have some put away that I'll exhibit some day,... They are polaroids that have been given to me.

M.P.: Well, your private collection,..

M.D.: But I don't have any, I don't have any. I don't have any collection because, besides, I've already told you, I'm anti-collector, I don't have a collection of anything.

M.P.: Not even of art?

M.D.: Of art, very little. I've got very little of a collection because I6ve been selling it. I have a piece or two left, but not because I have a collector's spirit, but because reason on the one hand, and sentiment on the other tell me what I have to do.

M.P.: Like an investment then?

M.D.: Half investment and half pleasure.

M.P.: Who have been the most important people in your life?

M.D.: My father, a pretty important friend that I had, and the people I work with. There are other people have influenced me through music or literature, like Rimbaud, for example. I've always found the appropriate book at the right moment. Stendhal was

very important for me during a number of years, I've learned quite a lot from books, you know, those books you have at home and that you have never given too much importance to, and then you discover them suddenly and they turn into good friends.

M.P.: So then, you believe that books are sometimes more influential than people?

M.D.: For me friends are the fundamental source of communication. With them I establish the fusion of reason and feeling. I believe that I am the best friend that my friends have. My experiences with books have been very important, I've been able to get to know parts of myself with them, and they've helped me to crystallize desire as well as ideas.

M.P.: That's also luck, or isn't it?

M.D.: I don't believe in luck too much. It has to do more with living the moment, with being aware of what's going on. Picasso used to say he did not search but rather found, so, well, I guess you can also call that luck.

M.P.: If you had to do it all over again, would you do the same thing?

M.D.: Yes, I'd do the same. Nor does it do me any good to complain. Maybe I'm a little slow and I need fifteen years to do something that can be finished in five, but I need a period for reflection before being able to act.

M.P.: So you consider all these years to have been put to good use?

M.D.: Yes.

M.P.: The Ciento Gallery has known enough to maintain a coherent and innovative line in a panorama that so often is grey and boring. Its prestige has been a fact for a while now. What challenges are involved in keeping the Ciento Gallery open in 1988? For you, what personal challenge does it involve?

M.D.: Now it is not the time for challenge, although I've always liked provocation. I think it's time for work and professionality. People now are moe used to seeing different things and don't get as scared by what you may exhibit. What for a number a years could have been a challenge isn't one anymore. In these times the most important thing is working, becoming a professional, and giving an international dimension to your work. It's necessary for artists to go out, to become known.

M.P.: That's also a serious challenge.

M.D.: But I don't find it to be as much a challenge as something normal within my profession.

M.P.: But, in this country, the normal at times is abnormal...

M.D.: Look, I'd like the Ciento Gallery to be among the hundred functioning galleried there are in the world, for Barcelona to be among the top ten cities, to have the international dimension it deserves, and for those little quarrels that don't favor anyone at all to stay in the background. Art is international, it shouldn't have frontiers.

M.P.: In closing, what's your opinion of the magazine FENICI?

M.D.: I think it's an important magazine, I think it's very good, very good as far as design, as far as layout... You know that this year the Generalitat has awarded FENICI one of its grants for the plastic arts. C.H.Mor, J.M.Bonet and I, among others, formed the judging committee. Carles Mor and I were completely in favor of granting the award. J.M.Bonet thought that the magazine was good but thought that the people in FENICI - this is why I'm taking advantage of the occasion to comment on it now - should be told that the design should have to be better, clearer. Personally, I think this magazine should be given to a good distributor, one should be able to find it in newsstands, not only in art galleries. It would have to reach a lot more people, because it's a good magazine, and it could still be better.

THE IP OF PRATDIP'S MEADOW (L'Ip del prat de Pratdip)

Carles Hac Mor

Barcelona, Tuesday, March 8th 1988.

Dear Francesc,
I am so excited about the discovery I have just made, that I cannot wait until next week to tell you about it. And, on the telephone, I do not even feel like giving you some details, for you would certainly understand nothing: the matter in issue requires a long and detailed exposition which will fully involve and puzzle you.

The fact is that, as you will well remember, three days ago, in Els Cards, when you showed me the proofs of your pictures' portfolio and I asked you about the meaning of its title, **Alitraco**, you explained to me that this is an everyday word in the village in El Baix Camp where your parents, grandparents and all your forefathers came from and used to live. The mythical village of Pratdip, the only settlement of Basque origin of southern Catalunya and, above all, a legendary village thanks to Joan Perucho's **Les històries naturals**.

You specified, more or less, that there the word *alitraco* was used to scold or to reproach someone, maybe specially children, for something. Then, as you tried to find a more specific meaning for such and odd adjective, you added, more or less, that the women from Pratdip, for instance, with such an idiom like "Ves que n'ets, d'alitraco!!" ("What an alitraco you are!")(and it seemed to me that you pronounced alitracu) express something similar in meaning to "You are (an) 'incompetent', 'awkward', 'clumsy', 'good-for-nothing',..."

Well, as I told you, that night, when I came back from Els Cards, I looked up in Alcover-Moll's dictionary for some clues about that sort of linguistic fossil. And I found this:

Alitranc: 'moble inútil', segons el diccionari Martí G. (Alitranc: 'useless piece of furniture', according to Martí G.'s dictionary.)

Thus, *alitraco*, could very well be a corruption of *alitranc*, because to qualify someone as an *alitranc* supposes to consider him or her (a) 'useless piece of forniture', 'good-for-nothing'. And that meaning, to a certain extent, coincides with the one you impute to the word *alitraco* as it is used in Pratdip.

In Alcover-Moll's dictionary there is also a word, *alitranca*, which comes from *retranca*, prefixed with the Arabian article 'al'. And we find that *retranca* or *retranga* means 'old thing'(very similar in meaning to 'useless piece of forniture' or 'good-for-nothing') and 'bottom' (in the sense of 'spare thing', 'uselessness'). The same dictionary picks up the expression 'ensumar la retranca a algú' ('to smell someone's retranca') which means 'to flatter someone', 'to kiss someone's bottom'. And it says that *retranca* comes from 'rera tranca' or 'stick from behind or bottom stick'.

Consequently, *alitraco, alitranc, alitranca, retranca, retranga, moble inútil, cosa vella* (old thing), *trasto* (good-for-nothing), *cosa sobrera*(spare thing), *inutilitat* (uselessness), *maldestre* (clumsy), *poca traça* (awkward) and *cul* (bottom), are synonyms in the sense of 'worthless thing or person'. Thus, "Ets un alitraco!" ("you are an alitraco!") is equivalent to "Ets un cul!" ("You are a bottom!").

You must remember, then, that *alitraco* means *bottom*, because we will come back to that later.

On the other hand, on Sunday night, the issue we are dealing with took me to leaf through a book I have at home, by Martí G., the author of the dictionary which we have seen quoted in Alcover-Moll's dictionary, that is, Mossèn Joaquim Martí i Gadea. The title of his work is **Tipus, modismes i coses rares i curioses de la terra del Ge, arreplegades i ordenades per un afeccionat (Types, Idioms and Strange and Peculiar Things from the Ge's Land, Compiled and Arranged by an Amateur)**. Its edition is from 1920 - Publicacions del Garbí, Barcelona - and it enlarges the one printed in València in 1912.

And attention!, on page 73, Mossèn Martí makes some references to *los alitracos de la terra al cul de la Ge* (*allitracos from the land on the Ge's bottom*) (with *allitracos* so spelled, with two l which surely make a double one).

And yesterday morning, in the library of the Capuchins of Sarrià, I looked up in another book by Mossèn Martí, **Trossos i Mossos (Bits and Bites)** and, what a surprise!, on page 153, he specifies that that land of the *alitracos* (here spelled with only one l) was located in the Dovia's valley, within the township of Pratdip!!
And he asserts that the alitracos were dragons of the Marraco's family.

And realize that this ending in *aco* resolves the derivative - and, thus, not the corruption - of 'alitrac' into 'alitraco'.

Lo Marraco was a representation of a monstruous animal which rolled like a vehicle and which was showed in the Corpus Christi's procession in Lleida. A version of that beast is still showed off there during the town festivities. And -at least when I was a child- it ate children, who came out quickly through the animal's bottom with a loaf of bread and some chocolate in their hands as a present.

And you must have noticed that it is very strange that, as it happens with the use of the word *alitraco* in Pratdip, the words children and bottom are involved with the Marraco. Perhaps, in former times, the children from Pratdip were frightened by the Alitraco, which, like the Marraco, could have been a monster periodically showed off in some religious festivity with pagan reminiscences. And who knows if the Alitraco's bottom was not an important part of his, as it happens with the Marraco.

So much insistence upon the word bottom all through that research made me think over all yesterday evening. And, more than that, yesterday I could not get out of my head that you had showed me that in the pictures of your portfolio there were some bottoms, which are very evident, even realistic, in two or three of your drawings.

Very excited, today I went back to the library. At last, a paragraph in page 49 in **Encisam de totes herbes (Bewitchment of All Herbs)** also by Mossèn Martí (and in the non-commercial edition of 1890, shorter than the famous one of 1891 led me to puzzle out the questions about the alitraco!.

Indeed, at the same time as he comments on a long quotation from **Colloqui e rahonament fet entre dues dames, la huna casada, laltra de condició beata; al qual colloqui se applica huna altra dama vídua; lo qual hoyt per un vellet, forch descrit per ell lo rehonar de quiscuna (Dialogue and Reasoning Between Two Ladies, One of them Married, the Other a Sister of Charity; Which Was Joined by Another Lady, a Widow; and Which was Heard by an Old Man, Who Described Each One's Reasonings)** (manuscript from the XVth century, edited in Ciutat de Mallorca by Es Pont in 1869), Mossèn Martí describes *the Alicatrum as a winged dragon with a straight horn on his forehead, like the Unicorn, "e lo cul de la bestiota horrenda yansava flammaroles que a Euiskalerria ahon visquia antanyasses havia socarrat manta gentum" ("and the horrible beast's bottom threw up flames. And that beast had scorched many people in Euskalerria, where it had once lived")*.

Immediately after that, Mossèn Martí reasoned, with lots of details, that in Catalunya, in a meadow ("prat" in catalan)(and Prat is the popular name of Pratdip) there had been an *Alicatrum called Ip -which seems to mean dog in an obscure dialect of the archaich Basque language-. One day, as it was sleeping, a crowd of peasants plucked out "una viscera dins lo cul ab que cagaua foc. Et priuat de la seva facultas, lo dracot o canot li digueren Cul (et per açò dir alitraco é dir cul o cul del ca). Et fo lo pater dels cans" ("a part of its entrails from inside its bottom, out of which it threw up fire. And, deprived of its faculties, it was called Cul (Bottom)(and that is why to say alitraco is to say*

bottom or the dog's bottom). And it was the father of dogs").

(I will look up for the word *ip* in Coromines' ethymological dictionary, though it is not necessary).

And now comes the greatest and more definitive: what is really surprising is that you, completely unacquainted with all those prehistoric and linguistic epics, have drawn, on the cover of your portfolio, a representation of the alitraco Ip, with its horn, its wings and with flames comming out of its bottom, which is, yet, bared by an obstacle -the before mentioned retranca or bottom stick; a very clear reference to the amputation which Ip underwent. Ip, the dragon of the meadow which, from that moment on, was called Prat d'Ip (Ip's meadow) or Pratdip.

It is very striking how indelibly the victory upon the dragon has been fixed on language and, thus, on the mythical memory of generations and generations of people from Pratdip! And what is more exciting is to realize that you, instinctively, and guided by the poetical magma of the collective unconsciousness of Pratdip, have given visible form to that atavistic memory of the monster, without knowing it !

And it's amazing that you have done it -and in blue and yellow, which (according to the **Enciclopèdia d'Armoria**) are the colours of the medieval flag of Pratdip's castle, of the Barony of Entenga- as the cover of a series of drawings so ancestrally full of suggestions, and which aren't but touching archetypical images of the Basque Pratdip!!

God knows that if my pen had alitraco's wings like the ones which the pen of the erudite in such inescrutable matters -Joan Perucho- has, legends about that ancestral antiquity would flow out of it. And I myself would be scared of them!! Some day, no doubt, I will dare do it!!

Still, for the present, here I am, alarmed and shivering before what I have discovered. And it just occurs to me to propose you these present lines as the text we agreed I would write for your portfolio.

Let's the receiver of the portfolio, when reading all this, suffer and enjoy the shivery you had when you received it.

I think you could publish this letter as it is, from top to bottom, and with the following title: L'Ip del prat de Pratdip. And we could send a copy to Perucho, and he could draw his own conclusions.

And, above all, be careful and avoid any misprint in it. By the way, thank you for correcting the galley proofs for me.

Give my regards to Montserrat.

See you soon! And I hope you will assume calmly your role as a medium of the darknesses of history!!

Carles.

NOTE: This text was for the first time edited together with ten etchings by Francesc Vidal, under the general title **Alitraco Inc.**

LEOPOLD SEDAR SENGHOR POET OF "NEGRITUDE"

Born in 1906 in Joal, a little place lying in the shade of coconut trees, mangos and kaicedrats (1) in Serere (2) land, about 100 kilometres to the south of Dakar, Léopold Sédar Senghor (3) belonged to a family of wealthy landowners and merchants, whose head, Basili Diogoye Senghor, the poet's father, maintained a close friendship with, and was even distantly related to, the king of the Siné, Kumba N'Dofene Dyuf, descendant of Malinkese conquerors of Upper Guinea.

He used to call my father 'Tokor'(4); they
would exchange enigmas that carried
greyhouns with golden sleighbells.
Peaceful cousins, they would exchange
gifts on the banks of the Saloum.
Precious skins, salt bars, gold from
the Buré, gold from the Boundou(5)"

(**Shade Songs**: "Let Koras
and balafong accompany me" (6))

His childhood slipped away between his native village, Joal, and Dyilor, a few leagues away, where the family house was. Matriarchal rule that more or less openly commands the Sereres attached him to a maternal uncle, Toko'Waly ("Uncle Wally"), cultivator and herder, a man full of experience, who would be his first "science teacher" and, in fact, would shape the child's view of the world, stamping the most genuine mark of africanity upon him.

Uncle Wally's science encompassed natural phenomena and manifestations of invisible forces at the same time, of tree and fire spirits, as well as of water, air, and earth. In close communion with this superreal world, Senghor as a child was filled with disperse magic filtered down among the elements. Going back and forth between Joal and Dyilor, he would stop frequently at the sanctuary of Mbissel, at the side of this road which was so familiar to him. There, at the foot of centenary trees where the remains of the first kings of the Malinka dynasty had been laid to rest, pilgrims would come to dedicate themselves to the snake cult. By means of a great number of fables and legends that he would eagerly listen to in the course of long family gatherings, little by little the child discovered the world of his ancestors "who are neither flowers nor dewdrops", and learned to breathe "the fragrance" of the "dead", to gather and reproduce "their living voice". Years of rustic life, happy and without care; pleasant childhood undisturbed by any cloud.

I don't know if it was that time, I always
confuse Childhood and Eden
Like I mix Death and Life - a brigde
of sweetness united them".
(**Ethiopics**)

Accustomed and devoted to a freedom which for him was precious, Léopold, together with his "smooth and naked and dressed in rural flowers" companions from the settlement, would ride his father's horses bareback, swim in the river near the house overcoming any fear of crocodiles, travel through the tanns (7) in search of shells, and provoke the anger of his father, so worried about the boy's escapades.

When he was eight years old, his family decided to put an end to this "wanton" life, and sent him to the Ngasobil boarding-school (the "Stone Wall"), run by the Brothers of the Congregation of the Holy Spirit, six kilometres to the north of Joal. There, he learned to read and write, in the way of the white colonizer.

Later springs in the thin shadow of
Latin Muses that were proclaimed to be
my guardian angels
Stone wells, *Ngas-o-bil!* You
will never quell my thirst".
(**Shade songs**: "Let Koras and
balafong accompany me")(8)

From there he went to the Libermann School in Dakar and later, to the Van Vollenhoven Institute where he received his high school diploma. He was a brilliant student, at the same time hardworking and gifted, and the General Government of the Colony decided to send him to Paris, first to the Institut Louis-le-Grand where he did a "khâgne" (preparatory class to the Ecole Normale Superieure) with students who would later become famous, among them, the future president of Senegal, George Pompidou. Senghor later went on to the Sorbonne, where he obtained a degree in letters in 1931. Chaired professor of French grammar in 1935 (he was the first chaired professor from black Africa), he began his career as professor (Institut Descartes in Tours, Institut Marcelin Berthelot in Saint-Maur-des-Fossés), while his poetic work matured and the pointed and combative africanity that would later overflow in his writings began to define itself.

In 1934, with the Antillean poet Aimé Césaire, he established the magazine The Black Student, where the concept of "negritude" appears for the first time, a concept which Senghor defines as the whole of cultural values of the black world as they express themselves in the lives, institutions, and works of blacks (9); it is the vital presence of the Negro in the created universe, which is defined as participation, "participation of the Subject in the Object, participation of Man in Cosmic Forces, Man's communion with other men and beyond, with all existing things, from the stone to God". It is the contribution of blacks to Universal Civilization (Senghor's expression) which will be the "common work of all races, of all different civilizations, or else, it will not be". (The latter two quotes belong to Senghor's work, **Liberty I: Negritude and Humanism**)(10).

1939. War breaks out. Mobilized as a private 2nd class in the 3rd regiment of the Colonial Infantry, Senghor is taken prisoner a short while after, and for two years he becomes familiar with the oppressive world of the "stalags" (11) where he suffers along with French workers and peasantsplagued by fear, cold, and discouragement. Throughout these two years of captivity some of the most poignant poems of **Black Sacrifices** take form. In 1945, the war over, he is named professor of African language and civilization at the Overseas French School, and at the same time, he is chosen representative in the Senegalese Assembly. From then on, his political and literary activity increases: he publishes his first books of poems: **Shade Songs** (1945), a mix of nostalgia and hope; **Black Sacrifices** (1948), poems about war and oppression; an opuscle entitled **Songs for Naët**(1949) that later on, under the title of **Songs for Signara** and **Elegies** will be included in **Nocturnes**". In 1948 he publishes **Anthology of the New African and Madagascarian Poetry in the French Language** with a preface by Jean-Paul Sartre. Together with Aimé Césaire, Alioune Diop, André Gide, Albert Camus, and Richard Wright, he founds the magazine "African Presence", tribune for a long time for the first francophone negro-african *intelligentzia*. This magazine will be the promotor and sponsor at the Sorbonne for the First Congress of Black Writers and Artists, in 1956. With **Ethiopics** (1956), criticism is forced to admit that "the black man truly contributes something".

Senghor's political activity is equally intense. In 1955-56 he is Secretary of State to the Presidency of the Republic's Council (Edgard Faure's cabinet) and reinforces ties between France and Africa. In 1959 he is named Chancellor Minister to the Presidency of the Community, and in Rome, he presides over the Second Congress of Black Writers and Artists. Important events now begin to accumulate; in 1960 he is president of the Federal Assembly of Mali, and in 1961, after the collapse of the fragile federation, he is elected president of the Republic of Senegal, a position he will keep for twenty years.

Senghor's literary activity has waned in the past years because of his political responsibilities. **Nocturnes** appears in 1962 and is awarded the international price for poetry. In 1973 and 1979, two of his latest books: **Rainy Season Letters** (12) and **Greater Elegies**, appear, respectively.

In the final author's note of **Ethiopics** which carries the title of "How manatees drank at the springs", Senghor wants to demonstrate that although African poets may express themselves in French, they have never lost their first identity, and their poetry flows from the same sources as that of the "griots" and "dyâlis" (13) from traditional Africa. For the African man language and rhythm are intimately connected. The "Negro", writes Senghor, "belongs to a world where the world spontaneously becomes rhythm from the moment in which man feels taken away by and devoted to himself, to his own authenticity" (14). Thus, in Africa, there are no fundamental differences between poetry and prose. The poem is nothing more than prose put to a stronger and more precise rhythm. The same sentence can develop into a poem by accenting only its rhythm and thus, freeing the tension that it had inside. What is rhythm? "It is the architecture of being, the internal dynamism that gives it form, the system of waves that it emits towards others, the pure expression of the vital force. Rhythm is the vibratory shock, the force that, by means of the senses, strikes us in the root of our being" (15).

It has been said that wanting to explain Senghor under an essentially visual aspect (poetry of images) is to

europeanize him without understanding him. One may speak of Western influences in his poetry: Claudel, Saint-John Perse, surrealists... To deny them would be to ignore the entire literary formation of the man of French letters who is Senghor. Nevertheless, what gives senghorian poetry its special weight is its being rooted in the African world. Senghor desires to be the "dyâli" of his land, and as such, he employs the same procedure of traditional African poetry: rhythm. A rhythm made up of alternation of accented and atonic syllables, repetitions, alliterations, assonances, anaphorae, a rhythm as the generator of this monotony which recalls the obsessive cadence of the tam-tam or the thematic reiteration of jazz. Phonic poetry, more auditory than visual, to which music is inherent. "I persist in thinking", says Senghor, "that the poem is not fulfilled if it doesn't become song, word, and music at the same time".(16) This complementary character of music and word becomes evident above all in "Nocturnes": all the compositions of "Songs for Signara"(17) and "Song of the Initiate", included in this book, indicate the most suitable musical instrument of accompaniment: flute, khalam (type of four-stringed guitar), balafong (xylophone), riti (viola), tama (small tam-tam), gorong (short, deep-toned tam-tam), etc.

"And since I have to make explanations for my poems, "writes Senghor in the aforementioned author's note in "Ethiopics", "I must confess that almost all beings and things that are portrayed are of my region: some Serere settlements lost in the middle of the tanns (7), the forests, the bolongs (18), and the fields. Simply mentioning them is enough to be able to relive the world of childhood - and for the reader as well, I hope - by means of forests of symbols. I lived there long ago, with herders and farmers. My father would beat me often at dusk, reproaching me for my laziness... So I've lived in this realm, I've seen with my own eyes, I've heard with my own ears, fabulous beings beyond objects: the "kuss"(19) in the tamarind trees, the guardian crocodiles of the springs, the manatees that sing in the river, the dead of the settlement and the ancestors that would speak to me initiating me in the alternate truths of night and midday". In effect, Senghor's most representative poems cause this childhood world to be relived: Joal, his native village, the big house in Dyilor, the yard in which the wives of Man (the father) chat in "the moon-shadow of the solitary ficus plant"; the pagan joy of traditional celebrations ("the funeral feasts steaming with the blood of beheaded herds") and foreign religious feasts ("the pagan voices in rhythm with the Tantum Ergo"), the harmony of a patriarchal society that holds dear the essential values of honour and disdain of money, traditional initiation ceremonies, authenticity, in summary, of a world beyond appearances, real and mysterious at the same time, where the dead live together with the living, where ancestors show their presence through signs and symbols.

Tokô'Wally, uncle, do you remember the nights
long ago when my head weighed
upon your patient back?
Or that, giving you my hand, yours guided
me in the midst of darkness and signs?
(**Shade Songs**: "Let koras and
balafong accompany me")

All this world becomes evident through the sole force of the world that, more than an evocative or descriptive value, has a creative value for Africans. The name, for example, overpasses the symbol and civil status, it makes the person be, it is the person.

And I say your name again: Dyallo!
And you say my name again: Senghor!"
(**Black Sacrifices**: "Mediterranian")

By naming beings and things, the poet recreates his world, he makes it live again, he gives it body and soul. The Joal! of the poem is not a simple evocation but rather, the recreation of a settlement that becomes real and present by the sole act of naming it. Magic, bewitching power of the world. Even more, creative power: the world of the poet is like God's in Genesis, or the "Nommo" of the cosmogonies of certain African villages.

In spite of the poet's efforts to retain it, childhood slips away; the serenity and harmony of the world it represents crumbles unavoidably, and Senghor as an adult must confront a hard and painful reality that makes him respond to the entire colonial system that has lead the black continent to alienation and chaos. Thus, he revolts against "the white hands that discharged the shots that toppled empires", that "cut down the black forest to make railroad ties"(20). Nevertheless, assimilated to a foreign culture (on the other hand, a bewitching culture), he does not want to take out and use his "hate reserve", because in the final instance, as the chaired professor of French grammar, the "shepherd of blond heads", the poet who expresses himself in a language alien to his people, he forms an integral part of the same world he rejects. What will be the solution, then? A symbiosis, a doctrinal secretion that has been severely criticized above all by the intellectual youth which is less conformist than its predecessors. Rooted in the African land that nurtures his deepest personality ("We are men of dance whose feet renew their strengh in hitting the hard earth") and marked at the same time by the Western culture he cannot renounce ("And also Europe, to which we are tied at the navel"(21)), Léopold Sédar Senghor defines himself as a "cultural mestizo". Thus, his poetry, his project of negritude, at the same time social reason and a profession of faith, attempts to promote a new civilization in which the most genuine human values of Africa and the West are fused in harmony, making "the transparent dawn of a new day"(22) appear. Senghor's work is the example of a fundamentally ambiguous cultural reality of contemporary Africa, where the most genuine oral traditions are written in foreign languages.

Òscar Segarra i Puig

NOTES

(1) Shiny-leaved shade tree, also called Senegalese mahogany.
(2) The Serere are a Senegalese ethnic group, probably autoctonous, which primarily inhabits the Siné-Saloum region to the South of Dakar. In the fourteenth century it was invaded by mandingo or malinke conquerors, whose descendents, the Guelowars, still form a true aristocracy among the Serere.Senghor's father was Serere, and his mother was of Peule origin, a herding community from the Futa region on the Western bank of Senegal river.
(3) The surname Senghor is probably of Portuguese origen and comes from senhor, "sir". Joal was founded by Portuguese sailors in the sixteenth century.
(4) "Uncle" in Serere.
(5) Baoulé, region of Upper Bakoy, tributary of the Senegal; Boundou, region of the Upper Gambia.
(6) African musical instruments: the kora is a type of harp and the balafong a type of xylophone.
(7) Tann, flat area covered by the sea during the large tide season.
(8) Among other ethnic groups gained by Islam, the Wolofs, for example, the majority of Sereres are Catholic. Nevertheless, whether islamized or christianized, a clear background of animism remains.
(9) According to J.P.Sartre in Black Orpheus, preface to "Anthology of the New African and Madagascarian Poetry in the French Language", published by Senghor in 1948, negritude is "a certain affective attitude towards the world".
(10) The idea of negritude is not shared by all black writters. Anglophone black intellectuals have shown themselves to be particularly critical in this respect. Nigerian Novelist Wole Soyinka is the author of this well known saying: "The tiger never proclaims his tiger-ness but rather, jumps on his prey". Nevertheless, it should at least be said that negritude under a variety of guises has been a vindicative weapon for an entire generation of francophone black intellectuals.
(11) Name given to German camps during WW II where non-officer prisoners of war were held.
(12) In Senegal, the rainy season lasts from June to September.
(13) Musicians and poets, griots and dyâlis are minstrels of black Africa.
(14)(15) Léopold Sédar Senghor:**Liberty I;Negritude and Humanism**.
(16) **Ethiopics**: final author's note.
(17) Signares are the women of Serere high society. From Portuguese "senhora".
(18) Bolong, arm of the sea surrounded by mangrove trees.
(19) Kuss, spirits that recall the primitive inhabitants of black Africa, the pygmies that were annihilated or cornered by the great blacks.
(20) **Shade Songs**: "Snow over Paris".
(21) **Shade Songs**: "Prayer for the masks".
(22) **Black Sacrifices**: "For the cry of the Saba race".

POEMS

The three following poems belong to the first collection **Shade Songs** (1945) and are among the most well known.

The first one is a hymn to Woman, symbol of the African land which the poet discovers during a decisive turning point in his life "on a high calcified hill". It is necessary to define and fix this fleeting vision before "jealous destiny"(time, progress) destroys it in order to allow life to run its course.

In the second poem, the name in apostrophe revives the settlement of childhood, with its vital scenery (the signares, griots, celebrations, struggles), highlighted by brushstrokes of color (green shadow, Western grandiosity, blood of beheaded herds) and acoustic notes (the clatter of strife, rhapsodies of the griots, the pagan voices in rhythm with the Tantum Ergo) that make up a living and splendid picture that contrasts with the languid pace through of the days of Europe.

Black Mask, dedicated to Picasso, one of the first people to appreciate black art, recalls Kumba Tam, Serere goddess of beauty, beneath
the appearance of a mask. Departing from a sensual image in which remains of life still beat (the fever of hair, the curved forehead), it later suggests absence and silence (closed eyelids, silent accord) and the primary and atemporal form contemplated by the poet (countenance ignoring the ephemeral, created before time memory). The final "monochord" applied to sight and not to sound, more than monotony, suggests concentration and intensity

BLACK WOMAN

Naked woman, black woman
Dressed in your color which is life,
in your form which is beauty!
I've grown in your shadow; the sweetness
of your hands covered my eyes.
And here in the heart of the summer
and of the midday I discover you,
My promised land, on a high calcified hill.
And your beauty strikes me fully,
like the splendor of an eagle.

Naked woman, dark woman
Ripe fruit of firm flesh, dark ecstasy of red wine,
mouth that makes my mouth lyrical
Savannah of pure horizons, savannah that shudders
with fervent caresses of the East Wind
Sculpted tam-tam, taut tam-tam that roars
beneath the Conqueror's fingers
Your deep contralto's voice is
the spiritual song of the Beloved.

Naked woman, dark woman
Oil that no breath stirs, calm oil on athlete's loins,
on Malinese princes' loins
Gazelle of heavenly ties, the pearls are
stars upon the night of your skin
Delights of the spirit's games, the reflections
of red gold upon your mirror-like skin
In the shade of your hair, my anguish clears
in the nearby suns of your eyes.

Naked woman, black woman
I sing your passing beauty, form that
I fix in the Eternal,
Before the jealous Destiny reduces you to ashes
to nourish the roots of life.

JOAL

Joal!(1)
I remember

I recall the signares (2)in the
 green shadow of the verandas
Signares with surreal eyes like
 moonlight upon the sand,
I remember the Western magnificience
Where Kumba N'Dofene (3) wanted
 the royal cloak to be cut,

I remember the funeral ceremonies billowing
 with the blood of beheaded herds
The clatter of strife, the rhapsodies
 of the griots (4),

I remember the pagan voices in rhythm
 with the *Tantum Ergo*,
And the processions and the palm
 leaves and the arches of triumph,

I remember the dance of nubile young girls
The choirs of struggle - oh! the
 final dance of the young men
chest bent, graceful, and the pure love-cry of women
 - *Kor Siga ! (5)*

I remember, I remember,..
My head in rhythm
What a languid pace through the
 days of Europe where at times
An orphan jazz, that sobs sobs sobs, appears,

NOTES

(1) The name of the poet's birth place,
(2) Gentlewomen from high society, This word comes from the Portuguese "senhora", It was mainly used to refer to the mulatto women of San Luius and the Island of Gorée, These women acquired their condition of gentlewomen in colonial society,
(3) Kunba N'Dofene Dyuf, King of Sine and descendant of the Nalingue conquerors, lost his land in 1925, Until that time, he had lived in a luxury which for young Senghor must have been that of the ancient emperors of Mali,
(4) Rhapsodies and musicians,
(5) Exclamation in battles, Kor means, man or winner, This word is followed by the name of the woman, the mother, the sister, or the beloved,

BLACK MASK

To Pablo Picasso

She sleeps and rests upon the candor of the sand,
Kumba Tam (1) sleeps, A green palm watches over the
 fever of hair, covers her curved forehead
Closed eyelids, a double goblet and stamped fountains,
This slander crescent, this lip so black and barely
 weighty --where is the smile of
 the woman accomplice?
The paten of her cheeks, the outline of her chin
 singing the silent accord,
Mask-line countenance ignoring the
 ephemeral, with no eyes without material
Perfect bronze head and its patina of time
Untouched by make-up nor blushes nor wrinkles nor
 traces of tears or kisses
Oh your face as God has created before time memory
Face of dawn of the world, don't open up like a
 tender neck to disturb my flesh,
I adore you, oh Beauty, with my monochord eye !

(1) The goddess of Beauty in the Serere mythology,

ON THE CRISIS ABOUT THE NOTION OF PROGRESS AND ITS RELATION TO THE NOTION OF SUBJECT

In order to muffle the disturbing presence of this world foreign to our intellectual interests (intellectual opacity of existence, lack of a reason for being, of a "principle of sufficient reason") as well as affective (solitude, suffering, stupidity,...), Man seems to have become, because of inertia, a fabricator of illusions, in the two senses of the world: something fictitious and, at the same time, something whose existence is desired, Sooner or later, though, something (precisely what move us to create them for ourselves) always happens which breaks the crystal goal, made up of these illusions, into ten thousand pieces, which would go from any daily absurd situation to death itself, However, death is,treated not as idea but rather, as fact, since to speak of death as idea, as concept, would be an expression of the same illusory strategy which attempts, not so much to refer to the negative aspects of existence by showing that they are not there, which would be very ingenous, but rather,to neutralize them by presenting them in and with a digestible and kind form, aparently integrated and dissolved in a circuit of intelligibility, In this concrete case of death, in presenting it as concept, its semantic field would affect all forms of life, from any type of plant to men, with the object of eliminating the dreadful irreducible singularity of the death of a human being (in that what most resembles a concrete individual is his own cadaver, but in presenting it as the passing of "life" to "death", it seems that the passage might be more difficult, or at least more transcendental),

Well then, I think that the notion of Progress would be the last great illusion that Man has created for himself, and it wouldn't only be just another form of it: I think it would be the most well-done and accomplished, what would allow the seriousness of its fall to be understood, while it would suppose that we do not find ourselves in just another crisis, but rather, in the Crisis *par excellence*, And what would make the notion of Progress be the most succesful illusion would be its own peculiar equilibrium that it would maintain between the traditional illusory form of divinity (chronologically and psychologically before all the others, including Progress), that by its extreme nature would allow a glimpse of its fragility of gratuitous construct and the consciousness of real human condition which moves us to fabricate illusions-all deceiving each other by means of silent complicity- in order to convince ourselves that this life makes sense, Said in another way, the notion of Progress would "the shadow of God" most capable of lighting Man's way after having shut off the source of light, The justification for suffering -which would be the reason for being for every form of divinity since, after all, the other great factor that is said to have lead Man to believe (not to understand the Universe) could be reduced to this, since what comprehension attempts, beyond a simple "love of knowing" or intellectual entertainment, is to eliminate the disorder and uneasiness that not knowing provokes- would not be derived from another realm situated outside of human time and space, as it happened with the idea of God, but rather, would be the result of the development itself of human time and actions, but a development ruled by necessity, One could not therefore, speak exactly of progress when man is limited to looking backward and attests that there's been an improvement, since there would always be the possibility of associating progress with chance, that is to say, it could be that it hasn't improved or that in the future such progress may not continue to be yielded, which would represent a disorder incompatible with the idea of Progress; it is necessary then, to state the presence of a need that assures that there will continue to be progress in the future, A need that would show itself through what men do and what happens to them, but that wouldn't allow itself to be reduced to this, since it would obey an autonomous Order, as foreign to the pure random gratuitiousness of the productions of things as to the fact that things happen without a "principle of sufficient reason" that may explain them, Here one could speak of no other necessity but that of realized occurences, having to do, then, with a "vertical" need of the verification of an occurence once it has happened, and not with a "horizontal" need of a relationship between elements or happenings with which to secure the whole of what exists (while making like there is a "world") with calming eagerness of being able to foresee what will happen in the future (not the reaction of a chemical element or the path of a comet seen centuries in advance, but rather, with respect to what is important in people's lives - the milestones of their biografies) even though it might continue by virtue of a mere statistical approximation, All this is what would bring us to extend the relationship of the notions of necessity and order to the notion of nature; not in vain does Aristotle define the latter thus, in Book II of Physics, by negation, saying that natural is that which is not fruit of chance nor of human action, Certanly, for the purpose of this last reference and respect to the question of the two other great "shadows of God", whose respective importance someone could think we're leaving out; these would be, in the first place, that of Nature -that for some authors, said perhaps in passing, would even be before the importance of God- and that of Science, the value of which I believe to be subsidiary to Progress for what we are examining here, since for us, a nature that could not improve in time or a science which could not assure us of a better future, would not do us any good,

But in any event, all stories have an end, even the story of History, and it seems that this one's end has also arrived, After all, it would not be too surprising even to defenders of Progress themselves, keeping in mind that to show the unstoppable advance of Progress unfolding through time, we have resorted to the image of the whole of humanity as a unique and great Man (with which it would be certain that there would be "someone" who would go on experiencing the succesive improvements in the course of time) that would have lived his childhood in antiquity, and in the modern day would advance in his process of growth and maduration, It is not necessary to say that Progress would be the modern illusion par excellence; the ancients (the Greeks for example) didn't have such because with their religiousness, they lived with more intensity than modern man; they had enough to satisfy their anxieties of justification for existence, besides other factors like a relatively -short historical past where to be able to distinguish stages with consequent improvements and a shortage of conscience of equality and unity of all members of the human species, Then, taking the analogy a little further, it is not surprising that old age (and death, for the more radical) has reached this Man, The case is that it seems that the crisis of the notion of Progress has really stopped being a rumor and has gone on to have the stability of an event; we notice its insistent presence that forces us to talk about it all and not to be able to say exactly what it consists of, since if we could, if it let itself be totally digested by our intelligibility without our noticing that an irreducible margin to our representations stayed behind, it would go on to be any old happening and event is based on that, while the event would move us to think (even if it happens very often, which would thereby eliminate exceptionality as a traditional defining trait of event, althought we could conclude that, at the moment, everything was original and surprising), happening would not; in any case, one could say that the distinction does not take into account the temporal factor, which in representing the improvement of knowledge, would make every event be reduced to happening, In front of this possible objection, I think it is worth saying that here one of the criteria is probably decided for recognizing what the philosophical task consists of, like the capacity to raise again what common sense, science, etc,,, understands as finished,

The end of the notion of Progress - which could be understood as the passage from "belief" in Progress as intellectual and vital atmosphere that wrapped people up, to being an "idea"; that is to say, an intellectual notion as object of the theoretical discussion but without vital consequences, analogous to what happens to the modern urban man, who if he can talk about nature (even with the pretension of returning to it, as ecologist discourse reveals), it is precisely because he does not live it anymore; in having distanced himself, it would not have lead to verify the vacuum of his absence, but rather, to the fact that Progress would go on to be interpreted as one more form of narrating things (to ourselves) among many other possible forms, Progress would have gone from the order of happenings to the order of interpretations; that would mean not only the "qualitative" loss of pretension of objective truth to gratuitous construct, but also - and this would be the aspect that is not usually emphasized - the "quantitative" loss, in the sense that while happenings could be inventoried in forming a finite whole with precise borders that would define and separate them from each other, interpretations would intersect and generate a practically infinite series of combinations,

After the three "narcissistic wounds" Freud spoke

about that Western man has inflicted on himself: the first, on the part of Copernicus, for displacing us away from the physical center of the Universe; the second on the part of Darwin for having told us that man is not radically different from and superior (made in "God's image") to the rest of life forms that populate the planet, but rather, that he is just one animal species more, result of common evolution (and therefore he has more in common with monkeys that with angels), which - here I think lies the deepest part of the wound, that would touch the bone - could very well have not appeared; and the third, that Freud himself had pointed out, would consist of making ourselves realize that our conscious life is neither more nor less the ruling center of our conduct, but rather, only the tip of the Iceberg (according to this famous image) of the forces that really move us to live - although nowadays this wound would last more like suspicion of the existence of an unknown conditioning of our acts than in the verification of concrete conditioning processes noted by Freud and other "teachers of suspicion". After those three "narcissistic wounds" man would have gone clearly from the center to the periphery (and I do not believe that Deleuze's observation is valid regarding, when he says, referring to Copernicus, that although man remains displaced from his situation of privilege, it is he who continues to decide, and therefore, this does not stop being a luxury that man permits himself as granter of meaning and value; and it is that it is useless for us to be aware of what is harmful to us, of what enlightens us, since what this does, in any case, is emphasize our insignificance). Well then, since we are discussing the passage of happening to interpretations, private contribution of Nietzsche, with this a new displacement of human condition would have been operated, which would have gone from the certainty of occupying the periphery to being equidistant to everything, but without a fixed reference (and it remains to be seen if with the change, it has come out winning or losing!).

And all this consideration of the notion of Progress, how would it affect the notion of Subject? Or perhaps the pertinence of the question is debatable and it would be necessary to form it the other way around: how does the crisis of the notion of Subject affect the notion of Progress? That is to say, which is the domino piece that, when it falls, topless the other? Progress and Subject, as notions, would be the head and tail of the same illusory coin (there would be some happenings and a vector of meaning, collective in one case, and individual in the other; the difference would therefore be merely quantitative). But then, why give superiority to Progress? The reason is the following, as I have already said with authority: the notion of Progress would be the most succesful illusory production of man, more so that the notion of God, for example (being too extreme and forced, and therefore, very vulnerable); and more also than the notion that occupies us now, that of Subject, which would be too immediate and easy, is the illusion that allows more easily a glimpse of the interest that gives life to it. Without immersing ourselves in a criticism of substantive subject, already very developed, I do think it suitable to mention a fragment of P. Valéry that, at least, problematizes the foundation of the notion of Subject. The text follows thus: "Our life is not the set of things that happened to us or that we did (which would suppose a strange, innumerable, descriptive, conclusive life) as it is the set of things we have not reached or that have disappointed us"(Moralities).

And the worst part about the fall of the illusion of Progress (or of History) would be to realize that it has never been, that it was nothing more than that, an illusion (and therefore we would have remained without, not even with a solid past in which to recognize ourselves by means of the figure of nostalgia; we could say that, like ideology for Marx, illusions don't have history). And through the fact of being the best, the highest reached, we could find only with great difficulty another which could substitute it; which would bring us to affirm that the present situation of crisis would be a result, more so than of the failure of a determined illusion, of the loss of the capacity to fabricate new ones (at least with the pretension of being presumptuous). It's for that reason that perhaps instead of present-day crisis, it would be necessary to speak of the present crisis, by the fact that the two meanings of the term "present" seem to indicate more faithfully our situation; we have acquired full consciousness now, in the present, of something which has always been present, although we pretended that it was not.

It has to do with assuming that there has never been history, that nothing happens, that we not only do not advance, but that we do not even move; we are always in the same place and everything we do isn't anything else but chance added onto chance; that there is no unifying principle of meaning or legalizing principle of actions (Subject, God, Progress, Nature, Science,...). With regard to the collapse of these notions, I think that it is necessary to make a notable precision: while the decline of the majority of these "idols", as frames of intelligibility, supposes its complete disappearance since they did not have another function besides this one; with regard to the idea of Subject remains intact, like that of being a concrete being capable of being happy (or not); the meaning of which is unthinkable in the other notions (pleasure or pain can only be experienced by concrete individuals of flesh and bone). Keeping this present, now it deals with seeing if this loss of great principles of intelligibility of reality (among them that of Subject) favors or harms the subjects- and the change from capital to lower-case letter, from singular to plural, obviously is not chance -in their claims to happiness.

For whoever bases his happiness on the security of power and control, physical as well as intellectual, the "empty horror" of finding oneself in the inclemency of the lack of meaning will be unbearable, without fixed points of reference that form a familiar and wellcoming image of the world (where man might recognize himself); and the worst part of everything -defining the present situation- would be to find oneself without enough pluck to raise believable scenery with which to assure a source of intelligibility for existence, after the fall of the great scenery of Progress; which probably wasn't the most spectacular but undoubtedly was the most effective. At this point, some readers perhaps may explicitly have suspicions about the present text, a suspicion that up to here only would have been present in a latent form: thinking that deep down we haven't been able to get rid of the idea of progress since we think that from a determined moment on, people have acquired full consciousness of the banality of the notion of progress. We have done this with the inequivocally progressist assumption that this has represented an improvement, although it may seem paradoxical because progress would precisely consist of having reached a degree of intellectual maturation and vital value to be able to assume that Progress was nothing more than a selfish fiction, and that, from this moment on, it is difficult to believe that it can continue functioning or that it continues as a regulating idea, in the Kantian sense. In front of this possible objection it is necessary to have present that this apparent progress, in any event, is in the order of lucidity (understood as the capacity of thinking what goes beyond our interests, while causing the circuit of recognition of common sense of jump, or ideology in its broadest sense, traditional philosophy, etc,...) and that, far from being a type of luxury that the notion of Progress permits itself, it does not stop being necessary step with which it signs its own death sentence (already we had our foot over its neck; the only thing necessary for us to be completely satisfied, was for it, in its own words, to recognize that we have conquered it).

Those who are incapable of assuming that man is insignificant and reality does not make sense will soon be forced to go through life being pushed (more so than being dragged) by either small illusions or by the most terrible of pessimisms, lamenting the loss of the great illusions that served them as ideals; on the other hand, those who believe that the greatest joy is not reached by means of control and power -which represents a lesser satisfaction in the sense that even this anxiety satisfied in its greatest form will always mean the minimum tension and anguish of the possibility of losing it, by conditioning happiness to the possession of anything exterior to the subject proper; the idea of an intense happiness would be incompatible with the full security that would last indefinitely (the shepherd tends to forget that the sheepdog that guards his flock has more wolf in him than sheep...)- not only will not lament that the world does not have meaning, i.e., receiving and transmitting centers of intelligibility at the same time, but rather, will celebrate it, because for these subjects, to live in a world that we do not rationally control, represents the greatest of happinesses: to feel overwhelmed. A happiness that will not be conditioned by anything exterior to the mere possibility of surrendering, which would be justified then by itself that gives intellectual control of existence. For these individuals, lovers of vertigo, the crisis of the notion of Progress would represent the fall of the last barrier that was placed between them and contemplation of the abyss.

Pere Saborit i Codina.

THE OBJECTUAL SENSIBILITY IN MODERN SPANISH SCULPTURE

Baudelaire said once: "Although the beautiful is always surprising, to think that the surprising is always beautiful would be ridiculous"(1). That way, he tried to put his contemporaries on guard of the risks of an excessive valuation of newness and surprise in "modern beauty", or in modernity. Since then, the surprising, the amazing and the novel have driven to what it is known till the paradoxical postmodern moment. Transformed in an indispensable value, and in a self-sufficient value in itself, the surprising is able of rejecting any value which is not subordinate to it. That does not mean that other values do not set into motion but it is what determines the complete reading of the work. In some cases even the execution of them. Nowadays we are not surprised to see how works in which everything is subordinated to the effect of surprise are supported. And neither how the author turns into a juggler of surprise, into a histrionic conjurer who entertains the public with surprising effects. Unfortunately he only entertains a minority and specialized audience who, on the other hand, remains colder every time before the easy hits, although they cause much stir. In such a way -and concious that "the postmodern condition" matches architecture- what this post-modern and post-industrial situation has achieved is importance of spectacle and scenography of events as main characters(2).

For a long time new proposals have not been always surprising, and not everything surprising is necessarily new. In times of Baudelaire newness and surprise were associated concepts, while we nowadays see newnesses which do not surprise us at all and we feel surprised by things that are not new. The beautiful is not always the surprising and novel of the modern beauty of Baudelaire. The surprising, however, now separated from the new, still gives more diverse aesthetic doctrines. But it is proved what Baudelaire advanced: It would be ridiculous to think that what it is surprising is always beautiful.

Modern beauty is for Baudelaire produced by an aesthetic sensibility caused by disturbances in the socio-economical reality. Modernity, for him,corresponds to the situation and work of the artist confronted with the industrial universe, for Lyotard post-modernity corresponds to the culture of some societies which have entered into a postindustrial stage. If we insist in emphasizing the idea of modernity it is because of its complexity and fecundity, to which actual proposals and, of course, the concept of postmodernity still refer, as the term itself refers to what it wants to displace (modernity). It can be observed that many fields of actual aesthetics have their origins in Baudelaire's modernity and their dependences on the demands of the Industrial Revolution. The objectual is one of the new creation's forms of the 20th century intimately related to the surprising of modern beauty and to the industrial situation. It can also be observed that since the Industrial Revolution the avalanche of artificial objects increased in urban societies. The technical era, from its beginnings, brings as a consequence deep changes in the relationship between man and object. The object is situated in a privileged place. It becomes exclusive and significant in the fields of science, art and consume. It can be

undoubtedly considered the patent of a period which starts with modernity and with a key edge for the comprehensiveness of new solid figure contemporary art. The objectual mood which crosses the 20th century is manifested, as a first time, in modern desires of the first vanguards. Dali, in his beginnings, refering to this objectual sensibility said in **"Le Surrèalisme au service de la Revolution"**(3):"Museums will be quickly filled with objects whose size, uselessness and obstruction will force to build in deserts and special towers to hold them (3)".

The democratic opening and the tunning with the international phenomenon of postmodernity have been simultaneous events which have made Spain profilic in artists. From the opening of new horizons and from renewed illusions other positions which have enriched our art have arisen. It is perhaps time, after the alluvium of the eighties, to summarize in all fields of plastic arts, submiting them to ballance and to a study which determines the principal features of identity that they are based on.

Here we will only show the significant objectual sensibility in the Spanish sculptural creation forms, considering it the main characteristic of the Spanish sculpture's identity in the eighties. It has clear precedents which come from Picasso and arrive till the conceptuals. We have established the origins of this objectual sensibility in the first vanguard's modernity, relating it to science, industrial production and consume. It has only acquired in the eighties, with postmodernity, a power of plurality and meaning which still make it more representative of an art and of a certain period. And because it is a presence which gives cohesion and explains the most diverse styles, we think it is really one of the necessary fields for a ballance which the sculpture field has just suggested. As it will be seen, what it is understood as objectual sensibility, provides a frame wider and more flexible than the one traditionally defined by installation concepts, objet-trouvé and ready-made, although it includes them.

The new Spanish sculptural creation openly claims the right to its specific character and its identity as artistic method since 1985, thanks to the support which our country has relieved and also thanks to the artists who have made it possible(4). It must be said that many artists at the beginning of this decade, in the pictorical revival of the eighties, questioned some of the paradigmatic values which tipify new sculpture, and to be exact the sculptural creation's objectual value, so exclusive since 1985 (5). It must not be forgotten a certain Spanish sculptural tradition which has contributed to the opening of new horizons (Oteyza, Chillida, J.González, A.Sánchez).

The relationship which our Spanish sculpture maintains with object and installation are common aspects of the international scene. One could immediately think about the influence of "Dada" and of the recent neodadaism in "povera" art, Italian and English, about the influence of conceptual art and also about conceptual sources, from Beuys, Merz o Kounnrills till Haim Steinbach or Jeff Koons in minimal art, and other external proposals which cover the object and the installation in the international scene as in recent English sculpture or in the neo-objectivists. It is immediately thought about external references without noticing sufficiently the Spanish experimental tradition in relation to the object, which goes from Picasso to conceptuals and the most recent tendencies, including Dali, A.Ferrant, Tápies, Picasso, who introduced the most pure assemblage concept with his **Bull's Head (Cabeza de Toro)** and who also introduced the object's interest in its conceptual conception with his **Absinth glass (Vaso de absenta**, in 1914 simultaneously to the first ready-made from Duchamp); Dali, the most productive creator of simbolic behaviour objects from the surrealist generation; Angel Ferrant, creator of object-trouvé assemblies; Miró and later Tápies, with his lay monuments; or Joan Brossa in his magic and simbolic meanings of the object. Finally, the conceptuals and their manifestations. This experimental sensibility to the object undoubtedly constitutes an essential aspect in the identity of the Spanish contemporary sculpture.

In the eighties its permanence is made valid trough objectual sensibility present among artists and in many of their works, and it is materialized in different objectual relations and structures of thought. These objectual relationships can be identified as pertaining to one or some of the three following groups or fields: in the first exists the prevalence of an intimate and sentimental relationship with the object (C.Pazos, P.Noguera, P.Durán, S.Solano, E.Belloti, R.Calero, M.L.Fernández, F.Leiro, M.Llauradó, M.Paz, Riera y Aragó); in the second the prevalence of ironical, intelectual and philosophical factors (F.Torres, F.Abad, J.Muñoz, A.Bados, T.Badiola, V.Blasco, J.Colomer, J.L.Moraza, Gabriel); and in the third the priority of the structural and formal (S.Aguilar, P.Irazu, M.A.Arrudi, R.Catania, A.Marco, P.Romero, E.Martinez, A.Abad). Any linking of any work or artist with one of these groups is necessarily defined excluding the remaining ones. Thus, a group or an artist can include in himself criteria of any of the two remaining groups, or both at the same time, provided that the criteria that define it prevail over the criteria which define the remaining ones. This classification purely has an instrumental character as it allows a first general approximation to the objectual sensibility in a variety of proposals of our sculpture in the eighties, but one cannot forget that these sensibilities intermingle in an author. As a consequence the criteria of ownership to one or another group rarely exclude the other two remaining groups. For example, the dual treatment of the emotive, thoughtful, fate, order, surreal and geometrical is used by many artists to produce expressive tensions whose dialectic prevents one meaning interpretations and causes the metaphor through the election of materials or through diverse operative devices (F.Sinaga, J.Colomer, J.Pon, R.Cotanda, E.Lootz, A.Girós, A.Schlosser, M.Saiz, C.Iglesias). It is clear that to determine the intensity and frequency in which every artist is manifested involves a particularized study of each particular case.

Generally, the most emotional positions concerning the object practise the assemblage, while the most analytic and philosophic attitudes deal with construction systems which use the constructive element and essantialist geometry. The most emotional relationship with the object makes possible surreal displacements (displacements which make possible to contemplate aspects of the object which we usually do not appreciate), where generally sentimental and erotic connotations are implied, either in kitsch terms (C.Pazos) or with mythical symbols (R.Calero). The Basque and the Valencian people are in larger part representative of the structural, minimal balance and of geometric compositions. Beyond the geometric close secrecy, the Basque illustrate very well the coherence between the genesis, the ontology of the work and its phisical realization. On the other hand, geometric forms are associated in Valencian people, not so much to the metaphisical "oteiziana" box and its formal possibilities as to the social or individual reality. Among them, geometry is many times at the service of the urban and industrial metaphor (M.Navarro, V.Blasco).

The actual Spanish sculpture's approach to the installation and to the immediacy of the idea through the object (sudden position because of the influence of J.Beuys' work) has favoured an essential aspect of the objectual sensibility: importance and specification of its materials. Any material is useful for the sculptor's purposes that enriches sculpture's resorts. But not all the Spanish sculpture has had to do with installations and multiple materials in the eighties. Not only among Basque, Catalan and Valencian people exists loyalty to only one noble material as it is iron, but also among Galician neoexpresionism and primitivism with wood and stone (L.Leiro, M.Paz).

In any case, for the objectual sensibility the object is there, and it expects this subject's feeling which will make it subjective, although by means of making it objective, we must not be surprised when we think about the future of electronic brains and self-directed machines, in the future of automatons, future already present which supposes an improvement of artificial objects in the age of technics and the logical progress to the technological era that parallel to the object acquires more importance in the world of art. The age of technics began with the objectual sensitivity of Baudelaire's modernity, postmodernity is the passageway to the technological era.

NOTES:

(1).- Collomb, Michel "La Tradition Moderne", **Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, 19-20, June, 1987, p.56.

(2).- Alonso Fernández, Luis, "Ambigüedad multifacética", **Review**, 184,May, 1988, p.80.

(3).- Cirlot,J.E. **"El Mundo del Objeto"**(1953), ed. Anthropos, Barcelona, 1986,p.29.

(4).- An exposition about sculpture's evolution in these last years can be found in Rosa Olivares' article, "la escultura, una tercera via para el arte"(Sculpture, a third way to art), **Lápiz**,44,October,1987. A complete representation of the sculptural Spanish scene will be found in the catalogue of the exposition: **Escultura española actual** (Modern Spanish Sculpture), organized by "la Diputación Provincial" (County Council) and Pablo Gargallo Museum in Zaragoza in March,1988. And for the most recent proposals the catalogue of "Muestra de Arte Joven", Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Madrid, 1987, gives a good selection.

(5).- To find these artists see the exposition's catalogue: **Fuera de Formato**, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Ayuntamiento de Madrid,1983.

Pilar Viviente

FEN *ICI FEN* ICI

PARADOJAS
EL FUTURO ESTA SERVIDO

Durante los últimos años ha ocurrido un alud de reflexiones filosóficas sobre temas de sociología del conocimiento o, de lo que es lo mismo, de los determinantes sociales en el modo de percibir y conceptualizar la realidad. El hombre impone un orden y una coherencia en las percepciones de acuerdo con un filtro social: su cultura, ésta variará en función de la época, el lugar, la clase social, el sexo, etc.

Cardús aborda la cuestión. El discurso propio de un discípulo de Foucault se deja sentir. Para éste el sujeto no existe en tanto que instancia donde se genera el sentido (conecta de lleno con "la muerte del hombre", con el antihumanismo que pregonaban los estructuralistas). No existe el sujeto transcendental de Kant y los fenomenólogos. Es el pensamiento anónimo de la época, los "a priori" históricos, los que determinan los pensamientos de los individuos, éstos se identifican con la episteme o la cosmovisión y son la condición de posibilidad, la instancia creadora de sentido, ànónima e impersonal, sociológica, de los pensamientos concretos.

El contenido clave de **Les Mots et les Choses** de Foucault, al cual acabamos de citar, se esconde tras el discurso de Cardús cuando se refiere a su concepto de cosmovisión. Para este autor, el marco teórico significativo o cosmovisión es único en cada época, pero contiene contraposiciones que le darán un dinamismo y una constante modificación imperceptible. Las cosmovisiones están en constante evolución, pero son únicas en cada cultura o civilización. Esto no quiere decir que a lo largo del planeta, en un momento histórico determinado, se dé la misma cosmovisión. Al revés, cada unidad cultural tendrá la suya, aunque en el siglo XX, con la hegemonía de la cosmovisión cientifista y pragmática de Occidente, ésta se está extendiendo por todas partes borrando las demás. La ciencia ha dado a la cosmovisión occidental un modo definido de dar sentido, de mirar y de interrogar la realidad. La racionalidad científica que invade y monopoliza todas las instituciones del mundo occidental (medicina, educación...) define tal vez nuestra cosmovisión en sus caracteres más generales. Este cientifismo triunfante se enfrentaría a una cosmovisión dominada por la racionalidad mítica o religiosa de otros tiempos u otros lugares.

Si entendemos por cosmovisión la condición de posibilidad

de pensar y dominar la realidad, la nuestra la define la ciencia que, al margen de las grandes ideologías (capitalista, comunista) es común en los países del Este y del Oeste. Ambos bloques se sirven de la racionalidad científica, opuesta a un tipo de pensamiento supersticioso o irracional, para apropiarse de la naturaleza en el sentido de hacerla explicable y explotable. Pero en el siglo XX hay otras cosmovisiones, condenadas a la extinción, en lugares donde la cultura es pre-científica, como en el caso de los países del Tercer Mundo.

Las cosmovisiones se van adaptando y reestructurando, están en un flujo heraclitiano o en una eterna guerra de oposiciones. Así, en la Edad Media dominaba la cosmovisión cristiana en lucha contra las que se oponían a ella (brujería, paganismo, etc.) y que siempre se mantuvieron en la penumbra. Por tanto, nos encontramos con el tema del **poder** o del monopolio de la praxis social, esta instancia donde saber y poder se juntan. Esta conexión teórico-praxis también la analizó Foucault en **Surveiller et Punir** y en otras obras. Una cosmovisión rige sobre otras posibles porque se la apropia una minoría dominante (el poder). La cosmovisión es la que se atribuye la objetividad, el sentido y la verdad. Con la toma del poder del discurso científico los otros discursos se consideran irracionales, sin sentido; en definitiva, quedan marginados. Tal vez sea ésa la situación actual de los ecologistas y otros grupos.

Se ha asegurado que "la cosmovisión justifica las condiciones materiales de la existencia"; el sistema de producción, las clases, etc. Para Foucault y también para Cardús, la teoría y el marco conceptual, la originaria cosmovisión, nace en función de la praxis. Es decir, lo primero es la praxis, ella define el tipo de episteme o cosmovisión que se impondrá. En definitiva, como dice Cardús, "la cosmovisión surge para **dar sentido** a la praxis social". Tal vez sería necesario puntualizar y sustituir **dar sentido** por **justificar** y posteriormente **imponer**.

Cardús señala que a diferentes experiencias corresponden diferentes posibilidades de interpretación y que la cosmovisión dominante es la que impone sentido a las experiencias.

Cardús se pronuncia a favor de una única cosmovisión dominante actualmente, pero muestra las controversias en el momento de interpretar el tema cosmovisión. Para él, es "el marco general de referencia de las experiencias cotidianas" y "los niveles de globalidad en la construcción de estructuras o sistemas de significado".
Otro tema importante es la dificultad de analizar la propia cosmovisión. Para Foucault, es imposible, ya que la cosmovisión es la condición de posibilidad del mismo pensamiento y corresponde a las reglas de formación del sentido en el cual nos expresamos. Acceder a este nivel equivale a salir de nosotros mismos.

Cardús pasa a diferenciar cosmovisión de ideología, ésta entendida como cosmos sagrado. Él mantiene que hasta la identidad personal está fuertemente ideologizada, en función de la clase social y de los roles a representar. En una cosmovisión hay múltiples ideologías en oposición, de éstas somos conscientes, mientras que de la cosmovisión no.

Cardús diferencia creencia ("la elaboración personal y privada de procesos de autorrealización y expresión") de ideología y de cosmovisión. En el nivel de las ideologías es donde hay más pluralidad y puntos de vista. Ideología es, por definición, una interpretación interesada y subjetiva de la realidad, desde los propios intereses materiales de clase. En el mundo de las creencias hay más consenso, y aún mucho más en la cosmovisión.

Por otra parte, Braunstein pone de manifiesto cómo los diferentes descubrimientos científicos se han considerado pertinentes o impertinentes dentro de una determinada cosmovisión histórica. Así, el heliocentrismo y el evolucionismo atentaron contra las mismas raíces de la cosmovisión antropocentrista y cristiana. Por el contrario, los descubrimientos en el campo de la óptica, de la química, etc. beneficiaron el espíritu industrial de la sociedad capitalista moderna. Pero los discursos de Marx y de Freud (podríamos también añadir a Nietzsche) también contradijeron las convicciones más arraigadas sobre el hombre y la historia. Para Foucault, todos ellos ponen en crisis la cosmovisión humanista y inician una nueva perspectiva antihumanista que pone de manifiesto un cambio sustancial en la cosmovisión.

Resumidamente, podemos concluir que el punto de vista científico es una de las características esenciales de nuestra episteme, es el nivel que hace explicable y dominable la realidad, la instancia que da sentido.
El poder se ha apropiado de esta poderosa arma, del pragmatismo cientifista, para desafiar el futuro, consiguiendo el progreso y el dominio de la naturaleza con el riesgo de que el hombre se vea arrastrado en este reto. Tal vez, el hombre del futuro será los restos de este duelo perdido y no se le podrá reconocer.

Montserrat Marginet i Serena

LA SÍNTESIS FORMAL DE MANEL LLAURADÓ

En escultura no hay término medio,
o es un dios o es un bibelote
Eugeni D'Ors

Probablemente Eugeni D'Ors pensaba en los dioses de la mitología greco-latina cuando definía la escultura. Pero su frase es válida en el sentido que expresa una de las cualidades esenciales de la escultura (que para él es deífica), pero se podría sustituir por otros conceptos: formal, simbólica, matérica, volumétrica, totémica, conceptual, etc., que siempre distinguen la escultura de los objetos insustanciales y carentes de voluntad comunicativa.

Estas cualidades que dan al objeto escultórico su identidad son las que explican la mayor parte de la escultura contemporánea. Obviamente, un automóvil comprimido de César no tiene la apariencia de un dios clásico, pero sí un contenido simbólico que le ha conferido la manipulación del artista; de ser un objeto de uso cotidiano, tal vez bello por su diseño, se ha erigido en símbolo paradigmático de la sociedad industrial, y por ello lo contemplamos con otro criterio. El vehículo es un objeto de uso, la escultura es un objeto de reflexión. Recordemos el urinario de Marcel Duchamp.

¿Qué tiene que ver esta digresión con la obra de Manel Llauradó? Precisamente el hecho que sus obras, un ejemplo de cómo el escultor, con unos materiales bien sencillos -muchas veces aprovechados- y con técnicas nada sofisticadas, realiza unas obras que ultrapasan el carácter de objetos para ser esculturas tal como pretendíamos definir al principio.

Buscaremos, pues, qué pautas caracterizan la obra de este escultor afincado en Reus, viendo primero su relación con los rasgos principales de la práctica escultórica contemporánea.

Con la utilización por parte de Juli González de las nuevas técnicas de soldadura del hierro se inicia la escultura contemporánea, que estará caracterizada por el assemblage: la realización de la obra artística a través de la unión de diferentes elementos (a veces piezas con una finalidad anterior utilitaria), o sea "construir" la obra, en contraposición a la práctica escultórica anterior o "clásica", que basicamente partía del modelado y de la talla (en piedra, madera, etc.). Fue el mismo Juli González quién enseñó esta técnica a Picasso (1).

Esta característica que consideramos general en todo el arte vanguardista, lo es en cuanto a técnica de trabajo. Pero en el tipo de material y en los criterios estéticos hay una gran diversidad, cada escultor y cada tendencia artística aporta nuevos materiales y nuevos conceptos.

La aportación de nuevos materiales a la escultura ha sido importantísima, desde los plásticos (PVC, poliésteres, resinas, etc.), hasta el cristal, la espuma, el asfalto, etc.. Pero, centrándonos en los artistas que trabajan básicamente con el hierro y la madera (no para hacer tallas, sino para hacer assemblage), o ambos materiales conjuntamente, todos tienen unas características que, en parte, pueden relacionarse con la obra de Manel Llauradó.

De los escultores del hierro, podríamos distinguir: por una parte, los que trabajan el volumen: formas compactas, macizas, generalmente de gran peso y sujetas al suelo. Por otra parte, hay obras que potencian las formas abiertas, el dibujo en el espacio, las líneas; son obras volátiles, con movimiento. Si las primeras tienen vida en la tierra, las segundas se mueven en el espacio.

Manel Llauradó hace una síntesis (Lourdes Cirlot lo llama suma de tensiones (2)) de estas dos tendencias. Su obra, por tanto, está marcada por un dualismo que se resuelve con la armonización de las dos partes, conseguida a través de la contraposición de una parte pesada y una de ligera, de una inmóvil y una de móvil, de la "clásica" relación cóncavo-convexo y del contraste a nivel de textura entre los dos materiales usados: el hierro y la madera; ésta reutilizada y, por tanto, doblemente cargada de significado: el suyo propio, fruto de la utilización anterior, y la que le ha conferido la manipulación por parte del artista.

Como toda obra que une elementos opuestos, la suya se basa en el equilibrio de la forma. El artista trabaja sus piezas como un urbanista planifica un barrio de nueva planta. Cada elemento, cada parte, está en relación con el conjunto y la obra nace de la relación entre todas sus partes.

Con estos elementos formales, Llauradó construye un discurso escultórico lleno de sugerencias. Relacionado con la naturaleza, no de forma directa (como sería el caso del Land-Art, que se expresa con elementos de la propia naturaleza) sino por analogía, establece un diálogo hombre-naturaleza, obligado en la cultura contemporánea pero característico de la sociedad preindustrial (es incomprensible, por tanto, la reminiscencia a utensilios del campo que producen sus obras). Sin embargo no se trata de un trabajo etnológico, ni de una recreación de utensilios "paleolíticos"; sino que quiere llegar a sublimar los aspectos relacionados con la dimensión natural, mágica y sensual de los seres humanos. Este contenido totémico que desprenden sus obras, por empatía, por un proceso de identificación, es captada por el espectador que se apropia del sentimiento inherente a la obra (3).

Como toda obra plástica plenamente lograda, la forma responde a un contenido y éste es inherente a la forma, son inseparables. Y esto lo consigue Manel Llauradó porque no condiciona sus piezas a un discurso teórico previo, es su propia capacidad de despertar una respuesta en el espectador lo que llena de contenido semántico sus esculturas.

Un camino enormemente complejo por su simplicidad, el que sigue Llauradó: llegar a la idea plástica a través de la forma, como medio de expresión propio del escultor. Como dice Torres-García: "El artista, en su obra, nos da el criterio que tiene de la vida, y a la vez la idea que él tiene del arte. Nos muestra otro orden de cosas, porque su reflexión espacial, delante del mundo, difiere absolutamente de la habitual; nos transporta a un mundo en el que las ideas son "forma". Y por esto no es artista el que únicamente dibuja bien, pinta con esmero, hace retratos que se "parecen", imita los objetos, da una impresión real de ellos, etc.; sino aquel que, abarcando más relaciones entre las cosas, da en un todo proporcionado a nuestra capacidad una imagen más profunda de la vida; quien separa lo esencial de lo puramente accidental, quien desentraña la naturaleza de las cosas y las explica con mayor simplicidad; quien nos revela un orden" (4).

Manel Llauradó nos propone una contemplación activa y creativa de sus obras, las cuales reclaman un observador sensible y receptivo a la sugestión de la forma. Síntesis formal y contenido inherente son las pautas de su actual trabajo escultórico y los fundamentos para desarrollar la obra futura.

NOTES
1.- Herbert Read, **La escultura moderna**, Ed. Hermes, México, 1966, p. 66
2.- Lourdes Cirlot, **L'escultura com a suma de tensions. Joves conceptes estètics**, Ed. Danés, Barcelona, 1987, pp. 62-65.
3.- Wilhem Worringer, **Abstracció i empatia** (Abstraktion und Einfühlung), Barcelona, 1987, p. 44.
4.- Joaquim Torres Garcia, **Escrits sobre art**, Barcelona, 1980, pp.45-46

Robert Bofarull

CONRAD SCHNITZLER

Puede creerse que siempre ha estado allí, en un oscuro sotano berlinés, conectado como por hechicería al instrumento electrónico, dejando que éste traduzca sus latidos, sus ronquidos, su aliento, en música. Así es la prolijidad de Conrad Schnitzler. Su producción -ediciones muy limitadas, escasa distribución, discografía larguísima, a veces refundiciones de materiales,...- parece un desafío para cualquier coleccionista. Schnitzler tiene coleccionistas, quizás no demasiados, pero sí repartidos por todo el mundo -tampoco nada de original per se, como todo el grupo del tecno-underground culto-, que sudan al ver como el fabricante de estos sonidos cautivadores saca cuatro discos y ocho cassettes y dos videos en pocos meses, que aquel álbum sólo se puede conseguir -y rápido, que se agota- en una dirección de otro continente, o que un catálogo desconocido ofrece a precio de oro un elepé del que sólo se hicieron cien ejemplares. Un vicio, pues, que no es barato satisfacer.

Averiguar los motivos de la minoridad de Schnitzler no es muy complejo. El fundamento es la misma personalidad del músico, que nunca se abstenido de exponer su rechazo a las estructuras comerciales -incluso las presuntamente alternativas-, el deseo de buscar no el público masivo, sino el que está al acecho de algo especial, o incluso trabajar únicamente por el propio placer, el acercamiento a un cierto espíritu más cercano al mundo de las artes plásticas y las galerías que del rock y del pop. Por lo tanto, encontramos en él el hedonismo primario, este rechazo absoluto por el dinero -asegura haber vivido épocas de mucha miseria-, ligado con la obstinación por producir más y más. Y también, con su afán de experimentación libre, rechazando el aprendizaje de cualquier técnica que pueda echar a perder la relación con la que Schnitzler se ha acercado a casi todos los géneros de la música electrónica: el tecno-pop, el industrial, el ambiental, el cósmico,...; con irregularidades e imperfecciones en el resultado, lógicos cuando una obra es tan abundante. Hay quien dice que, por esto, Conny ha sacrificado un reconocimiento más grande que si los logros estuviesen concentrados en unos cuantos trabajos, y no esparcidos, en ocasiones, en piezas que caen en una linealidad sobrera. Tanto da. Schnitzler es un flujo continuo y sus *releases* se han de aceptar (o no) como es él, como su prolongación, como la verborrea de un amigo que, siendo verborrea, encanta.

Revisando la trayectoria de Schnitzler puede sorprender el hecho de que ésta no comience en serio hasta el año 1969, cuando el músico había traspasado ya la trentena. Puede considerarse también como el alejamiento de cualquier planteamiento comercial, de hacer una "carrera" en el sentido convencional del término, ya que el interés por la música de Conny -que nació en 1937 en Düsseldorf y pasó la mayor parte de su infancia en la población austríaca de Ringebietsurge en él a los catorce años, impelido especialmente por el descubrimiento de Stockhausen. Nada influyó, según ha manifestado en diversas ocasiones, el hecho de que su padre fuese músico, que comenzase a extraer sonidos al piano y al violoncelo mientras estudiaba en la escuela nocturna para sacarse el título de ingeniero mecánico y que, de día, inaugurase una larga lista de oficios, que incluye los de marinero, chófer, lavaplatos, pintor, limpiacristales, vigilante de un almacén y, el último que se le conoce, portero de un bloque de pisos en Berlín.

Cuando llegaron los instrumentos electrónicos, Schnitzler se hizo adepto a ellos. Por fin la tecnología comenzaba a ofrecer posibilidades para ir más allá de lo que permitían los acústicos y afirmaba en Conrad el rechazo a cualquier aprendizaje convencional, el afán por experimentar libremente con las máquinas.

Hasta finales de los sesenta, la biografía de Schnitzler se presenta muy oscura. Se sabe que en 1964 conoció a Hans-Joachim Roedelius con quien, cinco años más tarde, y con la ayuda de otros integrantes de la entonces en plena onda expansiva deustch underground culto toman un viejo teatro berlinés y lo convierten en el Zodiak Club. Buena parte de la música que se hizo en Berlín en la década siguiente tuvo sus raíces en esta legendaria y añorada sala. La música que se podía escuchar en el Zodiak era de lo más avanzada, ya fuese en psicodelia de todo el mundo o en música contemporánea. Eran frecuentes las performances y las actuaciones improvisadas, en las que podían subir al escenario, sin ninguna idea previa, Schnitzler, Edgar Froese, Moebius, Roedelius o Klaus Schulze.

Fue entonces cuando Schnitzler tuvo sus primeras experiencias en el estudio de grabación. Moebius y Roedelius le dijeron que les gustaría grabar un disco con él. Schnitzler llevó una cinta con ensayos a un organista de Düsseldorf que sabía que estaba interesado por la música electrónica, éste dio el visto bueno en cuanto a poner el dinero, pero lo condicionó a la inclusión de un texto religioso. Los músicos estuvieron de acuerdo y en un solo día, de una sola toma, grabaron con Conny Plank lo que, después de añadir el texto a las dos caras a, se convertirá en **Klopfzeichen** y **Zwei-Osterei**. Así pues, los dos discos pueden considerarse de un modo unitario. Se trata de un obra sorprendente e impresionante, donde la absoluta improvisación lleva a Moebius, Roedelius y Schnitzler a una música que se puede calificar de fría, pero no falta de dramatismo, que a veces cae en pasajes tranquilos y en otros hay un admirable caos. Un poco se encuentran concentradas en bruto las características y tendencias que desarrollarán los tres autores a lo largo de los años. Y, como siempre a la hora de hablar de ellos, se hace difícil tanto encontrar las palabras adecuadas para describir sus trabajos como no caer en la reiteración de adjetivos superlativos.

Grabado un poco antes que **Klopzeichen / Zwei-Osterei** y publicado un poco más tarde, **Electronic Meditation** es el elepé que une Conrad Schnitzler con el que ha sido el grupo más popular y millonario del deustch rock, Tangerine Dream. Aunque el primer álbum firmado con dicho nombre no tenga mucho que ver con **Phaedra** o **Stratospher**. La presencia de Edgar Froese y Klaus Schulze le da un carácter más cercano al freak rock que se podía hacer en aquellos momentos en California o Inglaterra. Hay fragmentos en los que el grado de improvisación debía ser muy alto (ya que recuerdan las cosas de Kluster) y hay otros que parecen tender hacia el hard mediante los guitarreos de Froese, en una atmósfera de alucinaciçon constante y trip visceral. Rechazado frecuentemente tanto por los seguidores de Tangerine Dream como por los de Schnitzler, aunque no puede dejar de ser considerado como un experimento no del todo logrado, **Electronic Meditation** tiene suficientes elementos, provoca muchas sorpresas en el oyente, como para ser considerado de un modo especial.

En el año 1971, Schnitzler trabaja con diversos músicos con el nombre de Eruption. Así titula también (cambiándolo en posteriores ediciones por el de **Schwarz**) la última parte de la trilogía de Kluster, aunque aparece con su nombre. Publicado primero en una edición limitada a cien copias por la galería Stück, es la madurez absoluta de los planteamientos presentados en los dos discos anteriores. Cierto cambio se aprecia en **Rot**, el verdadero debut en solitario de Schnitzler, y en el siguiente, **Blau**, también en edición de cien ejemplares por Stück. El primero es más suave, incluso ha sido nombrado el disco cósmico de Schnitzler. En el segundo, el ritmo adquiere una fuerte presencia y anticipa algunos de los trabajos posteriores.

Después de **Blau**, Schnitzler estaría casi cinco años sin publicar ningún disco. No obstante, ello no detiene la producción e intensifica su actividad en directo hasta el límite: actúa 166 días, tres horas cada día, en la Block; maratón que será grabado y publicado en edición de cien ejemplares, una caja de un centenar de cassettes, como **Konrad Schnitzler's Eruption (Work in progress)**. En el mismo 1974 edita **The Red Cassette** y **The Black Cassette** (también conocidos con otros nombres); respectivamente, la banda sonora de la película **Slowmotion** y una colección de once piezas más o menos cósmicas, del modo en que se puede aplicar este calificativo a Schnitzler.

Podemos marcar una etapa en la trayectoria de Schnitzler desde el año 78; caracterizada por un aumento y una mayor diversidad de la producción, tanto por lo que respecta a su contenido como a las ediciones. Es entonces cuando se produce el encuentro de Conrad con la industria establecida de la música. Peter Baumann, a quien conoce desde hacía años del ambiente berlinés, le propone hacer algo con él como productor para sacarlo en Egg. Schnitzler recicla algunos fragmentos de **Red Cassette**, y crea cosas nuevas, con el resultado que **Con (Intermedia-Life-Action)** es uno de sus mejores trabajos, una verdadera obra maestra de la música electrónica que incluye **Electric Garden** (realmente da la sensación de hallarse donde indica el título), **Ballet Statique** (increíble tratamiento melódico con un caja de ritmos), **Zug** (una versión primitiva), **Metal L** y **Black Nails**. Desgraciadamente, el disco, que incluso fue publicado en España, se vendió muy poco y Conrad se quedó en los sótanos. Aunque dos años más tarde volvería a la gran industria con la publicación del maxi-single **Auf dem schwarzen Kanal** (también conocido como **Con 2** y **Super Sound Single**) en RCA, donde se encuentran piezas aparecidas antes en la cassette **Pop Con 1**, que pertenecen a su vertiente más tecno-pop; pero un tecno-pop que se fundamenta principalmente en Neu! o La Düsseldorf. En el año 1980 edita otra vez en la galería Stück, en este caso se trata de un trabajo a dúo con Wolfgang Siedel/Wolf Sequenza. Es el primer volumen de **Consequenz**, posiblemente uno de sus trabajos menos logrados y donde la combinación entre el universo de Schnitzler y la batería y el vibráfono de Sequenza no se habían acabado de compenetrar. Desde entonces, el ritmo de trabajo se dispara, se multiplican los discos, las cassettes, las reediciones en diferente soporte, las performances, la participación en recopilatorios, las colaboraciones con otros músicos, las piezas aparecidas con seudónimo... Schnitzler parece convertirse en el Josep Pla de la música electrónica. Está abierto a experiencias como las que testimonia el doble elepé **Das ist Schönheit mit Beiblatt**. Este disco contiene grabaciones de gente, músicos y no-músicos, de la escuela de Arte de Hamburgo, donde Conrad instaló, durante mayo y junio de 1980, sus aparatos para que quien se sintiese atraido por ellos pudiera tocarlos y experimentar con ellos. La verdad es que, teniendo en cuenta este carácter de experimento, el álbum no incluye muchas piezas malas.

En 1981 ven la luz siete elepés con la firma Conrad Schnitzler. **Contempora** incluye trece piezas; un poco más comerciales que otros trabajos y con un nivel de calidad bastante alto. Más que en **Conrad & Sohn**, donde una cara es ocupada por Gregor, su hijo, basándose en unas voces un poco decepcionantes, y la segunda por el padre, totalmente instrumental. **Con 3** no resulta tampoco muy entusiasta: nueve temas de tecno-pop aburrido, bastante parecidos a **Pop Con** y realizados a dúo con Wolf Sequenza y con las colaboraciones de Gregor y su esposa, Gillie. **Conal** y **Control** son más animados, cada uno con una pieza por cara y donde Schnitzler lleva al oyente a esos parajes sintéticos que sólo él sabe fabricar. **Gelb** es el **Black Cassette** con algunos efectos añadidos y remezclados, con sólo una pieza completamente nueva. **Grun** contiene también un tema por cara: el primero, una hipnótica y repetitiva grabación del 76; el segundo, mucho más tranquilo, casi música ambiental que puede ser escuchada a 33 y 45 rpm. Un último disco, un maxi con **Die Russen Kommen / The Russian Come**, aparece también este mismo año, producido por Peter Baumann para la CBS americana y con la presencia de su hijo Gregor.

En los cinco últimos años Conrad Schnitzler ha publicado siete elepés. En **Convex(/Concav)** hay siete piezas intimistas y experimentales a la vez. **Con 1-7-84** son pequeñas viñetas donde es palpable el grado de madurez al que ha llegado nuestro hombre cuando se trata de expresar ideas breves en un tiempo también corto. Y también cuando hace otras cosas. Es un álbum magistral que ya valdría su peso en oro sólo por la "cósmica" pieza que lo abre, aunque no tuviese el resto, más intimista. **Concert** nos devuelve el Schnitzler de piezas largas. **Consequenz II**, con la colaboración de Wolf Sequenza, en este caso mucho más brillante que en los anteriores, ofrece una cara con siete temas más un curioso poema sonoro y la otra ocupada por una única y ambiental pieza. En **Micon in Italy** liga su universo sonoro con el de Michael Otto, ofreciendo un espectro realmente nuevo y la buena sorpresa de escuchar a Conrad acompañado por algunos instrumentos acústicos. **Congratulation** está compuesto de dieciséis fragmentos, niguno llega a los cuatro minutos, es una muestra más de su maestría trabajando con construcciones de poco tiempo y con pocos medios.

Más vinilo-Schnitzler de esta época se encuentra en un puñado de composiciones donde él participa. En

Berliner Berlin and Berlin, hay dos canciones suyas (su hijo tiene dos más), una de ellas es una nueva versión, llamada ahora **Conspirativ**, del ya clásico **The Russians Come**. **International Friendship** incluye una pieza de Conrad más su colaboración en otra de De Fabriek y **Interjections**, una serie de piezas incluidas entre las pausas de todas las canciones y realizadas por él solo. Más samplers con cosas de Schnitzler son **3 Minute Simphony**, **A Cage went in search of a bird** y **Transatlantic Overdub**. En este último aparece **Con-tact 3** que, aún siendo suficientemente aprovechable, queda en un segundo plano al lado de piezas tan magistrales como las de S.L. Aruticov, De Fabriek, Max Axe o H2.

Más complicado resulta, de estos últimos años, su producción en cassettes. **Context** ofrece, a quien adquiere más de un ejemplar, la posibilidad de hacer mezclas a su gusto, y tiene la segunda parte en **Context 14**. **Gregor S and Con**, con su hijo, está en la onda de **Pop Con** y **Consequenz**, sin demasiados resultados. Al revés del excelente **Black Dot Cassette**, totalmente instrumental. Desgraciadamente, de **Compositionen** no hemos podido hallar ninguna referencia. **Conrad Roter Fenchi** son noventa minutos de piezas cortas, una de sus partes ya se había editado en diferentes versiones, realizadas a dúo con Wolfang Fenchel. **Container** se publicó en el 83 y es uno de los trabajos más ambiciosos de Schnitzler, seis cintas de noventa minutos con la mayoría de material inédito. Cada cara tiene una unidad temática y se encuentra de todo: piezas con predominio de las voces, instrumentales, cortas, largas, cósmicas, rítmicas, neo-jazzies... **Con 83** añade noventa minutos más de miniaturas que, como en el caso de su descendiente **Con 84**, parecen más que nada apuntes de ideas que desarrollará más provechosamente en los elepés. Sus últimas cintas, o por lo menos sus últimas noticias, son **Con 86**, una doble C-90, que es una variada muestra de sus diferentes vertientes, y **Januar**, una serie de doce cassettes, que tiene planteada su salida el primer día de cada mes de 1988. Conrad Schnitzler, pues, tan prolífico -a sus cincuenta años- como siempre... Y más teniendo en cuenta la aparición de más material, ya sea de **Januar** o del **Dramatic Electronic Music**, firmado como Gencon Dramatic Productions, seudónimo que esconde sus trabajos con Gen Ken Montgomery.

Santi Palos

NOTA: consultar la revista para la bibliografía de Schnitzler

LA HISTORIETA

El chaval.- **CONSEQUENZ II***, el álbum de **CONRAD SCHNITZLER** y **WOLF SEQUENZA**, ¿lo tiene? ¡yo lo quiero!

Granny.- ¿Qué os pasa a los chicos de hoy? ¿Por qué ya no sabéis apreciar la música honesta y sana? Como la de Pat Boone.

El chaval.- No, no, Granny. Este album es de música electrónica; no tiene letras. Son simplemente muchos ritmos robots unidos con sintetizadores salvajes y guitarras estrambóticas.
Y la percusión sintética es como una tonelada de langostas dando golpes sobre un tejado de hojalata caliente.

Granny.- Un chaval como tú no tendría que escuchar una música tan intelectual. Tendrías que estar en la calle jugando con canicas de colores y queriendo crecer para ser Lou Gehrig.

El chaval.- Los tiempos han cambiado. Incluso Tangerine Dream está perdiendo fuerza últimamente, pero **CON** tiene fuerza, su música conserva aquella densidad germánica y al mismo tiempo es juguetonamente tonal.
¿Está segura de no haberlo puesto en la sección "New Age" por error?

Granny - Yo no puedo ayudarte, chaval. Windham Hill es la herramienta de la industria del diablo.
Pero de muy buena gana te puedo vender una revista pornográfica.

* En Discos Esplendor Geométrico, contactar: D.E.G. Apartado 14.235, 28080 MADRID

UN MENú: CARDOS, ALUBIAS DE TOLOSA, VíDEO Y MUZAK

La experiencia del Festival de Vídeo de San Sebastián osificó el todavía cartilaginoso espinazo del panorama videográfico peninsular. Con la debida precaución por las varias precisiones que haría falta tener en cuenta (por ejemplo, el caso del diferenciado ritmo del sector videográfico catalán) podría decirse que el vídeo hispano se encontraba falto de aglutinantes, ya fuesen institucionales (ausencia de legislación en torno al medio, etc.), privados (riesgo artístico de las productoras exclusivamente mediatizado por la máxima capital/riesgo, ausencia de apoyos de otras instancias privadas) o por el canal de colectivos, programadores o distribuidores.

En concreto, el festival deonostiarra (1982-84) abrió la vía a la proliferación de festivales, certámenes y muestras que desde entonces tachonan el paisaje cultural peninsular como un modelo publicitariamente rentable y 'económico' para los promotores institucionales. Tal fase de normalización del sector se planteaba como una solución que ahora mismo es insuficiente por la puntualidad y aislamiento de los acontecimientos videográficos, todavía excesivamente devotos de una cierta espectacularidad y fascinación del medio vídeo en festivales, muestras y museos.

A esto se puede añadir la falta de unos criterios o voluntades que con rigor entiendan el vídeo como un modo/medio (≠ moda) válido para la interpretación de la dimensión subjetiva, social, ideológica y cultural de la condición humana en el presente espacio-temporal, al igual que la necesidad de cimentar una estructura que soporte la creación videográfica, musical... en unos cantones, regiones y naciones peninsulares en abierta incomunicación o cuya comunicación es hoy todavía radial. De ahí que se plantee ya como objetivo desde ciertos ámbitos el continuo movimiento de información audiovisual no mediada sólo por los circuitos convencionales, sino por TV locales, en salas estables (con condiciones, espacios y tiempos óptimos para una recepción no trivializada), en ubicaciones a modo de videotecas y en otras plataformas de intercambio y difusión capaces de agregarse a circuitos potentes que agiten el tejido artístico y social de una manera hiperactiva -forma de hiperestesia en su versión colectiva-.

Estos mismos agentes defienden la funcionalidad de unos talleres o factorías municipales (o no) de audiovisuales, en los cuales suceda la intersección básica de actividad teórica y adiestramiento técnico, como forma también de intervención ciudadana.

De todo esto ya podemos ir deduciendo que el modo de actuación de Bosgarren Kolektiboa-Bideoaldia de Tolosa pretende una innovación en los territorios sureños de Euskal Herria de los modelos de funcionamiento del sector. Por tal motivo, el Festival de Vídeo de Tolosa, con ser importante, no tiene excesivo sentido sin toda una parafernalia excéntrica al mismo, sin una incidencia sobre la incipiente infraestructura y la creación vasca que desde un estado existente ha pasado al de desconocido. Bosgarren Kolektiboa ha utilizado el tratamiento 'shock' en la difusión de material videocreativo existente, junto a una actividad de tejido de una red que ha dado como fruto -sin por ello presuponer la no existencia de otros factores contextuales- las recientes becas a la producción vídeo programadas por la Diputación guipozcuana.

Este aspecto indudablemente positivo dota a los autores, y por ende al propio sector, aunque de modo parcial, de un armazón legal que, queramoslo o no, es uno de los elementos necesarios para la supervivencia de la creación independiente en vídeo. Con todo, a este renaciente interés institucional a arriesgarse exclusivamente en la aportación monetaria vía becas o subvenciones a colectivos habría que aplicar a corto-medio plazo la ley de incrementos decrecientes al centrarse sólo en la voluntad individual de algunos autores y no incidir en otros niveles.

Aunque parezca una perogrullada el decirlo, autores, colectivos y sellos independientes deben jugar con estrategias bien sopesadas para que esas mismas instituciones reasignen partidas presupuestarias, pero no modelen o mediaticen objetivos; objetivo se identidades que en un primer plano operativo, al menos, requieren tales partidas sin la aplicación restrictiva de unos muy dudosos y politicamente manipulables "criterios de incidencia social"; objetivos e identidades artísticas de los autores como estructurales de los colectivos que ya de por sí pretenden contrastar denodadamente con la 'sopa', 'papilla', o 'caldo' de cultivo ambiental supercomunicativo.

Haciendo una referencia más de detalle sobre el Festival de Tolosa, podríamos decir que éste plantea el vídeo como aglutinante de otras actuaciones artísticas que se sirven de utillajes y soportes eléctricos electromagnéticos, como "nuevos electrodomésticos" susceptibles de uso y manipulación en el sentido antes mencionado. Uno de los objetivos de estos distintos módulos (vídeo, música electrónica,...) es al menos informar de determinados usos de estos neo-electrodomésticos en la corrosión de la razón productivista, optimizadora que alienta las relaciones humano-tecnológicas, exponiendo distintos métodos de intervención, muchos de ellos provenientes de la elaboración crítica artística y social generada en este imperecedero siglo XX.

El concurso vasco redescubre, intramuros al País Vasco, el trabajo de algunos autores que reinciden en la creación vídeo en años posteriores al Festival de San Sebastián. Sería imposible obviar, por ejemplo, una experiencia de gran carácter y coraje personal como el Taller de Imagen de Algorta (Bizkaia), que nace como cobertura a la definitiva orientación de Antonio Herranz hacia el vídeo decreación y compleja plataforma de producción (como último trabajo citar el programa de Vídeo Creación en ETB, Junio 88) y primer adiestramiento artístico de nuevos realizadores, caso de Jose Luis Aldekoa, <u>Cinemática</u> (1984) Jabier Angulo, <u>La Luz</u> (1986); Conchi Santisteban, <u>Ni aquí, ni ahora</u> (1988); sin olvidar trabajos de vídeo musical y los propios de Antonio Herranz.

En su primer trabajo, <u>Ciudad Submarina</u> (1984), vídeo de gran fuerza fotográfica -no en vano Herranz proviene de la actividad en esa fuente de imagen-, pretende 'imaginar' el mundo interno de tres mujeres en distintas edades y fases sensitivas en torno al referente masculino-femenino o revela fragmentos del inconsciente de una persona en situación límite (trepación). Igualmente, en <u>Quirófano seguido de la Luna</u> (1985) utiliza intencionadamente fragmentos y referencias de us memoria cultural, junto con imágenes de fuerte contenido mítico-gestual e icónico almacenados en el inconsciente humano. En este sentido, la línea argumental de una operación de trepanación se convierte en un potente recurso, concomitante a la acción quirúrgica del propio autor hacia sí mismo.

<u>Uts: Espacio circular vacío</u> (1987), homenaje a Jorge Oteiza, propone un acercamiento en forma de ciclo o círculo inicial-final-inicial a los restos del pensamiento mitológico y a la magia del origen y devenir humano, magia que intenta alentar en las sensaciones del espectador. Un aspecto trascendental en la obra de Antonio Herranz es su cuidada realización del canal audio, utilizando referentes sonoros de distintas fuentes reproducidas de la realidad sin apenas manipulación.

Otro autor que resistió el reflujo producido desde el desguazamiento en 1984 del Festival de Vídeo donostiarra hasta el de Tolosa de 1987, es Iñigo Salaberria: <u>Birta Myrkur</u> (1987), <u>Caliza</u> (1985) y <u>Quai de Javel</u> (1984), en cuyos vídeos se manifiesta un especial cuidado en la elección de espacios en el tratamiento, aprehensión de la luz como 'materia', velo mágico inseparable de los paisajes: lienzos en soporte vídeo, imágenes de fuerte musicalidad, austeridad en los recursos narrativos. Iñigo Salaberria revela el carácter obsesivo de sus intentos de captación del gran teatro natural y urbano, paradójicamente a la apariencia de fácil registro de las imágenes reales.

Y en tercer y último lugar hablaríamos de la vídeo instalación como de un segmento de la videocreación que tiene una muy escasa actividad en el ámbito de referencia vasco. Dicho de otro modo, esta circunstancia nos desvela también el estado de desarrollo real de la videocreación misma.

Isabel Herguera -<u>El lavabo</u> (1983), <u>La lavadora</u>, etc.-, en proyectos compartidos o individuales, se convierte en una de las pocas tentativas en este terre-

no, aunque Mikel Arce y el Colectivo Ankatarte Irudia han invadido afortunadamente este difícil margen de la creación vídeo.

Del trabajo monacal de Isabel Herguera citaríamos **Txalaparta** (1987) y **Spain loves you** (1988). **Txalaparta** sería una evocadora experiencia sobre un instrumento del mismo nombre (txalaparta también significa 'estruendo', 'estallido' o, concretamente, "onomatopeya de la caída de un objeto al agua"). El instrumento es utilizado por su fortaleza formal y sónica y la inevitable referencia a una cultura satélite como la vasca incrustada entre las dominantes francesa y castellana.

Xabier González
BOSGARREN K.

...Y DE POSTRE: UN CADÁVER EXQUISITO

Si nos viésemos obligados a valorar la postura de Bosgarren Kolektiboa ante la cuestión de la práctica vídeo en España (como ahora es el caso), el primer punto a citar sería cómo ha tenido que inscribir desde el principio sus actividades en un panorama que la mayoría de los adscritos al tema encara con supremo optimismo, sentimiento ni de lejos compartido, al menos en toda su extensión. La mayor parte de los que hoy se esgrime como fervorosa actividad vídeo estatal no es más que un cúmulo de despropósitos, pastel descompuesto que a todos (o a casi todos) interesa mantener fresco; desde las desastrosas promociones de visionados públicos en la capital del Imperio, que no dejan de ser un sucedáneo modernizado de las tradicionales proyecciones de video-clips en locales obviamente más aptos para otros fines, hasta la aún hoy común costumbre de evitar el pago de alquileres a autores por el método de los hechos consumados (a cinta ya programada) en festivales o actividades cualesquiera que, automáticamente, sin embargo, pasan a engrosar la lista de nuestras exitosas celebraciones videográficas, sin olvidar la experiencia de una prometedora adquisición de material vídeo español 1970-87, realizada mediante el supremo órgano cultural del Estado y para la que, a la hora de cerrar estas líneas, aún no se ha encontrado solución a la cuestión no sólo ya de pagos, sino tan siquiera de contratos, lo que convierte la situación en una patata caliente que nadie (de los que salieron en la foto) quiere tener en sus manos.

Bosgarren Kolektiboa/Bideoaldia, lejos de encontrar identificación con experiencias monopolistas, centralizadoras y a veces turbias que han tenido cabida, especialmente, en grandes capitales del Estado español, pretende desde un primer momento alinearse con las experiencias descentralizadoras que en los últimos tiempos han inundado la periferia (sino geográfica, si al menos cultural).

Así, es significativo que la práctica totalidad de las colaboraciones que el colectivo ha realizado en periodos inter-Bideoaldias se han llevado a cabo con manifestaciones de esta índole (por nombrar algunos, festivales en Canarias, Carballino, Valencia o intentos abortados como el encuentro en Calasparra). Los motivos, por dar unas razones simplificadoras, responderían a la intención de establecer Bosgarren como una plataforma **dinámica**, en dos sentidos: celebración puntual de Bideoaldia, potenciando un lugar de encuentro (evitando la carga demagógica que ha adquirido ya este término) y, por lo tanto, donde la información encuentre un punto de concentración (no centralización) y posterior difusión; y, en el segundo sentido, desarrollar en fases intermedias esta marcada actitud difusora de información y material vídeo.

Por lo que respecta a la primera cuestión, coordinación de Bideoaldia, Bosgarren Kolektiboa pretendería basar su gestión, principalmente, en el alejamiento de posturas circenses que suelen acompañar determinadas demostraciones (mucho ruido) y en la puesta en práctica de unos criterios de valoración propios que superen situaciones que aún hoy son comunes en similares encuentros peninsulares: lejos deben quedar ya las acumulaciones de secciones mastodónticas "a granel", que bajo una supuesta intención informativa (o la argumentación de que en vídeo "todo cabe") encubren lo que en la mayor parte de las ocasiones es un desconocimiento e incapacidad de los organizantes/coordinantes de turno, secciones que devienen automáticamente desinformativas, ayudando a una cada vez mayor confusión de público ya suficientemente desorientado respecto a la práctica del vídeo.

En cuanto a la cuestión de las actividades inter-festivales antes mencionadas, la postura de Bosgarren pretende ser clara: si bien hoy los festivales de vídeo son la principal plataforma de difusión y conocimiento de material, ha de ser labor prioritaria superar una situación que, en la mayoría de los casos, responde sólo a una política institucional que ha descubierto en el patrocinio de actividades (puntuales) videográficas la mejor forma de inversión para estipendios culturales; de este modo, se hace necesario aprovechar dicha situación para la creación de infraestructuras activas que a todos beneficien en un futuro más o menos inmediato. En este sentido, cabría reseñar las gestiones desarrolladas por Bosgarren Kolektiboa en lo que respecta a la difusión de material vídeo (proveniente del concurso Euskadi, más amplias en un futuro), gestión sobre talleres y la coordinación de lo que aún hoy es la única videoteca internacional permanente y pública sobre trabajos de creación vídeo en el Estado español, en el centro Arteleku de la Diputación de Guipúzcoa.

Si bien lo aquí reseñado es directamente achacable a los responsables organizativos de la práctica vídeo en España, para otro momento de discusión queda hablar de las responsabilidades, por acto u omisión, de los autores, para los cuales, en la mayoría de los casos, en el pecado va la penitencia.

Marcelo Expósito
Madrid, verano 1988

LA PERSPECTIVA TELESCÓPICA *

En una escena de la película **Tokyo-Ga**, que Win Wenders realizó hace unos años en homenaje al cineasta Yasujiro Ozu, se puede observar con nitidez la transformación espacial que se produce al colocar en la cámara un objetivo de larga focal. El japonés, que utilizaba frecuentemente el 50 mm. cuando rodaba en exteriores, era consciente de que el efecto obtenido se inscribía en la misma tradición plástica de los grandes pintores nipones del siglo XVIII (Hokusai, Utamaro, etc). Esto, que en muchos manuales de fotografía es considerado como una deformación óptica, es a mi modo de ver la esencia, aunque sería más correcto decir la trama, de lo que es hoy el arte en vídeo.

Desde que por primera vez tuve la ocasión de asistir, en el ELAC de Lyon a finales del 79, a una muestra de trabajos americanos en este medio, han sido bastantes los festivales y presentaciones que he podido conocer. Desde el primer momento resultaba evidente constatar la infinita variedad temática y estilística de las obras presentadas, sin que pudiera destacarse ningún denominador común, salvo si se tiene en cuenta, claro está, la imagen electrónica como módulo formal de creación en vídeo (quizás también su breve duración: rara vez una de ellas superaba los tres cuartos de hora). Pero admitir este postulado es como pretender explicar la complejidad musical sólo a través de un sonido.

Esta situación, que en sus orígenes parecía la consecuencia lógica de un estado febril en el que se manifiestan todo tipo de tendencias, progresivamente va enmarcándose, por un fenómeno de acercamiento a las otras disciplinas artísticas, dentro de unas corrientes plásticas determinadas. A falta de una verdadera estructura formal propia, de unos cánones y criterios que definan y elaboren una estética consustancial al vídeo en sí, surgen unos modelos de orientación que cada videasta apropia en su función de sus afinidades personales. El espectro de posibilidades que se presenta es por consiguiente desmesuradamente amplio: vídeo-paisaje, etc. Una muestra palpable de este confuso panorama actual pudimos presenciarlo en el pasado Festival de Vídeo de Tolosa.

Por otra parte, no es menos cierto que pretender formular un principio ontológico de lo que el vídeo es, sin necesidad de colocarle una etiqueta justificativa que delimite su campo de acción, es hoy por hoy una tarea prácticamente inabordable que requiere una amplia lucidez de miras. No solamente en el aspecto teórico y reflexivo que todo medio de creación implica, sobre todo cuando se trata de asentar unas bases formales, sino también en el devenir tecnológico audiovisual, en perpetua renovación desde hace más de dos décadas. Fluctuación que conlleva asimismo una incertidumbre en las conciencias, casi siempre incapaces de adaptarse a la velocidad de transformación requerida.

Sin embargo, si parece, por lo tanto, muy difícil vaticinar lo que el vídeo debería ser, menos arriesgado parece afirmar lo que en ningún caso debiera. Para sostener este argumento, que es más bien una intuición surgida al comparar y relacionar modos de expresión diversos, me limitaré a confrontar esta falta de identidad del vídeo con el cine, la pintura y la música, artes establecidas.

Todos sabemos que una película es una historia de imágenes en movimiento, la ilusión óptica de este movimiento, que esa historia es una ficción en la que los elementos principales de la narración son los personajes, los actores. Y aunque éstos habiten un espacio y un tiempo fílmicos que poco tienen que ver con los de la realidad, se inscriben sin embargo en un mundo en que la perspectiva natural da visos de autenticidad. Para reafirmar más el papel fundamental de la persona como eje central de este universo se clasifican los planos en función de la medida del cuerpo humano. Hay que remontarse al Renacimiento para descubrir los orígenes de esta concepción global del hombre como modelo de representación. Curiosamente, es justamente en la negación de este canon absoluto, en su disolución, que el vídeo fundamenta su razón de ser. No solamente este modelo deja de funcionar como principio generativo a partir del cual se organizan y ordenan los demás elementos, sino que además se pone en tela de juicio la perspectiva albertiana como configuración espacial geométrica dondo los objetos adquieren una dimensión proporcional en relación con un punto de vista frontal.

Este cambio trascendental en la historia de la representación artística no es un logro específico de la creación en vídeo. Es uno de los postulados esenciales de la pintura moderna. Cuando a mediados del siglo pasado la imagen fotográfica revela la esencia de lo real surge el movimiento impresionista. Se buscan sensaciones. Ahora bien, en la manera de estampar sobre una superficie los planos que se suceden en el espacio, de anular sus distancias y superponer sus líneas, de, al mismo tiempo, plasmar unas figuras planas, sin volumen ni relieve, que como tales se integran armónicamente en este dispositivo a modo de "collage", la imagen electrónica del vídeo se asemeja enormemente a la pintura gótica italiana, a los muralistas de la época de Giotto. La perspectiva telescópica.

De esta forma, lo que verdaderamente aporta el vídeo como nueva expresión creativa es el movimiento, pero no un movimiento aplicado a una ficción, propio del cine, sino a la pintura. El vídeo puede ser, es en todo caso para mí, pintura en movimiento. Y como tal tiene mucho que **ver con la música.**

Cuando tocamos una nota en un instrumento lo que inmediatamente percibimos es un sonido. Este sonido se puede modular, distorsionar, combinar, etc. Se trabaja, en definitiva, con el tiempo. El vídeo permite hoy en día inventar, de la misma manera, ya que la imagen electrónica que se obtiene es también de percepción inmediata. Cuando una cámara de vídeo filma se observa al mismo tiempo la imagen filmada. No es por lo tanto imposible, es mas bien un proceso lógico, quizás incluso ontológico, que se pueda hacer música con imágenes. Música callada en cualquier caso. Música para sordos.

* "L'objectif déconcerté" v. **Decadrages** de Pascal Bonitzer. Editions de L'Etoile. 1985. Paris.

Iñigo Salaberria

Ante la oportunidad de escribir sobre algo que amo y en lo que trabajo, prefiero, antes que hacerlo sobre lo general y exterior, hacerlo sobre lo más personal e interior.

Así, partiendo de este terreno, conste mi más apasionado interés por la obra de autor en el medio vídeo; cuando en una muestra, festival o programa de televisión se anuncian obras de este tipo -que no videoclips, moda, arquitectura... o cualquier otro tipo de anuncio o reportaje en los que puede encontrarse algún giro interesante pero muy separados de la obra de autor- me dispongo a la emoción que me produce la adecuada traducción a este lenguaje de los buceos personales, de la aventura interior, de aquello tan difícilmente expresable en argumentos lineales... Evidente-

mente es lo mismo que busco en otras formas de expresión ya que parto de la idea que el interior de una persona, bien explorado, contiene todos los mundos.

Lo que me induce a buscarlo y reflejarlo en el video es la convicción de que este medio es el más adecuado para nuestros tiempos.

Hay que advertir la distancia que todavia separa al autor del espectador, provocada ante todo por la costumbre de adjudicar a las imágenes y sonidos un papel de soporte secundario en tramas literarias o comerciales.

Para salvar esta distancia creo que el autor debe partir fundamentalmente de la calidad de lo diáfano en lo espiritual y la disciplina en su trayecto expresivo. Estos son elementos que pueden dinamizar y acercar un medio que hoy aún puede parecer incomprensible y aburrido. Sin embargo, adquirida la complicidad con este lenguaje, las cosas suceden con otra velocidad, en otra clave, con otra intensidad que dejan bien claro la existencia de un lenguaje capaz de tender puentes emocionales que conectan con lo colectivo-actual de forma directa y bella.

Desde luego, dentro de esta corriente de video de autor se ven tambien metros y metros de cinta carentes de toda emoción espiritual y absolutamente miméticos con otras corrientes artísticas que no aportan nada a este medio.

Conmovedor resulta el intento de hacer del video un medio de expresión al alcance de cualquier persona; el resultado es que "cualquier persona" hace cosas que carecen de interés porque le parece suficiente apretar el gatillo. Lo bueno de estas cosas es que son un síntoma de un lenguaje en plena ebullición.

En el comentario siempre exterior sobre la infraestructura de producción, exhibición, canales de distribución, apoyos oficiales, etcétera, quiero dejar constancia de que mi idea se acerca más a la iniciativa personal, ya que lo oficial, aunque necesario, usa y desgasta este medio muchas veces inadecuadamente.

Quizá las vias óptimas fuese producir para las televisiones con cierta libertad, para las salas de exhibición con carcter comercial y para los museos.

Antonio Herranz
Algorta, diciembre de 1987

ANGEL JOVÉ Y LOS *POETES DE BOTERS*

Los *Poetes de Boters* son unos heterónimos profesionales que componen su poesia desde su Lérida mental y, concretamente, en la rambla de Boters de dicha ciudad. Con estos poetas, el pintor, también leridano, Angel Jové mantiene una relaciones paraparémicas. Son suyos todos los dibujos que acompañan los siguientes poemas.

Carles Hac Mor y Benet Rossell

.. ..
industrial
fundamental
caracterizado
en una sola sesión
la mujer
dice
que se sacará la escopeta
de bajo las faldas
ópera prima de anís
por mor de una
calle
pirotecnia del culo
impávidos
desalentados
motivo de leche agria de poeta
sobre la nada fundible
la nada de nada que no calla
las costumbres

Maria Forn i Longfellow

TERNERA DEL AMOR

Tampoco puedo entender como te lo hacías cuando, entre caducos, cascajos y calamocanos -eso sí, jugando al escondite a la hora de acostarse-, te exhibías, arriba y abajo del pasillo, ahora tumbándote boca abajo, luego de espaldas, y levantándote y haciendo monerías de perfil, de puntillas y de muchas otras maneras que recordaban, sino el coito o cópula o apareamiento o ayuntamiento carnal del hombre con la mujer, sí que nos llevaban a recrear mentalmente los rugidos de placer que hubiéramos lanzado si hubiéramos podido tirarnos sobre ti para desalentarnos hasta no poder hacer nada más.

Carles Hac Mor

el cordero duerme
en lo alto de la lana
y sueña que duerme
a la orilla del sueño
donde
duerme
el cordero que sueña con
el autódromo
donde duerme el rebaño
la zancuda y
la media luna
que sueña aburrida con la luna llena
y con una colección de sellos de corderos.

Ferran Massatge

describo lo que veo
y me detengo
como un perro frente al
conejo fachenda que
olvidamos en la
escalera del claustro gótico
te acuerdas
conejo botarate y también
arte
intercambio de maneras de ver y hay que
repetir
que la estructura perceptiva del conejo
no tiene nada que ver con
la mía
ni tampoco con
la del auditorio ponentisco

filigranas de la percepción.

Mariona Mica de Moduguer

HA REVENTADO EL HOSPICIO

vado metafísica ludibrio
duelo crisis bribón teléfono
semáforo grifo manzana
sudor luna interrogante
tres por cuatro el dueño calla

Annalívia Negre

Amigo mío
rastreo signos
y su perfume
no tiene color
y se encuentran todos
en los márgenes y
en la bruma
de los únicos bostezos que cuentan
jamas el sueño?
¡cómo!
despierto como un labio estampado
tienta hedonista.

Benet Nictalop

A

Poema con uni errata.

Màrius Palmés

niños de nieve
fuentes de dudas
saludo y
sonrío
a todos los taciturnos
borbotones de ceniza

Benet Rossell

¡UOCS!

aforismos apodícticos
y anatemas asertorios
en régimen de
cabezada sistemática
o supósitos con aire
de hacer un luto.

Aureli Roig

EL PUNTILLOSO

¡Por fuerza! ¿Al fin y al cabo es
Parataxis que en rigor
No es sino hipotaxis analógica?
O bien; ¡es un lameculos!
Es decir, en atención a ti,
¡Anda!, chillé, ¿no estás
muy lejos de mí? Y al engordarlas
Con patética exhilaración,
¡Laah! ¡Oh buena gente!
¡Menos mal!, si no hay
Más cera que la que arde,
O: florilegio de pecados retóricos,
¡La!, y con un lay, con un
Fuerte chillido, lo adiviné.

Ignasi Ubach i Mòlist

CRéDITOS DE LA ZONA

CARA A

1- MACROMASSA: "JAPóN IGNORáN". 8'00''
2- VíCTOR NUBLA: "éSTE ES EL FAMOSO CHISTE DE LAS DOS VACAS HACIENDO MEDIA" (MúSICA PARA EL FILM LE BALLET MECANIQUE DE FERNAND LEGER). 3'00''
3- ORFEóN GAGARIN: "THE PARAMETRIC PIANOFORTE". 4'30''
4- COMANDO BRUNO: "SUEñO IMPERIAL" (Parte 7). 3'48''

CARA B

1- JABIR: "DESFILE DE LAS TROPAS DEL EMIR" (VERSIóN 2). 4'24''
2- ESPLENDOR GEOMéTRICO: "AVANCE RáPIDO". 6'15'
3- 32 GUáJAR'S FáRAGüIT: "MENAGES 6 & 7". 3'30'
4- POLONIO: "LE RéCIF DECANCALE". 1'26''. "!EVOHé". 2'16''

2A EXTRAIDO DE SU CASSETTE "FILMUSIK" (CINTAS EGK 1988).MASTER REALIZADO EN LOS ESTUDIOS DUPLIMATIC EN MAYO DE 1988.
DISEñO: MONTSERRAT CORTADELLAS.
EDITA: DISCOS ESPLENDOR GEOMéTRICO. APARTADO 14.325. 28080 MADRID.

MACROMASSA
CASSETTE-DISCO-FILMO-VIDEOGRAFíA

SINGLE.......DARLIA MICROTóNICA...........UMYU (1978)
L.P..........EL CONCIERTO PARA IR EN GLOBO ....UMYU (1980)
FILM.........CIERTAMENTE, CUANDO Y PORQUé......................UMYU (1980)
CASSETTE ....EL REGRESO A LAS BOTELLAS DE PAPá NóDULUS.......L.M.D. (1984)
VíDEO........GARRAPATóN ....ANéL. LID (1985)
VíDEO........AL VER TOLOSA................POLVO ED. (1986)
L.P..........MACROMISSA...................D.E.G. (1987)
CASSETTE ....GELATERIA: LOS PODERES DEL CHICHONER...................COCK KILLING SYSTEMS(1988)

-COMPILACIONES-

CASSETTE ....INDEPENDENT WORLD............MONOKROME TAPES
CASSETTE ....KALSHNIKOV..................."A"
CASSETTE ....VETERINARIOS DEL K'OS........TETRABRIK RECORD'S
CASSETTE ....NECROMICóN 5.................NECRONOMICóN
L.P..........LA ZONA......................D.E.G.

FICHA TéCNICA DEL TEMA PARA EL L.P.

TíTULO: JAPóN IGNORáN
AUTOR: VíCTOR NUBLA

JUAN CREK : SAXO BARíTONO MODIFICADO
VíCTOR NUBLA : CLARINETE BAJO MODIFICADO
ANTóN IGNORANT : GUITARRA ELéCTRICA
RITMO : UNIDAD DE RITMO SELECIPíN

PRODUCIDO POR CREK, NUBLA & IGNORANT
GRABADO EL DOMINGO DE GLORIA DE 1988
EN L.M.D. ESTE, BARCELONA

ORFEóN GAGARIN

Orfeón Gagarin es una de las múltiples facetas de Miguel A. Ruiz (Madrid, 6-3-1964). En 1980 comienza sus trabajos en el campo de la música electrónica, aunque no es conocido hasta 6 años más tarde con la autoproducción de su cassette **ORFEóN gagarin.**

Cassettografía:

- Feb.86. **ORFEóN Gagarin.** C-60. (Toracic Tø-1)
- Ago.86. Miguel A.Ruiz **Climatery.** C-46. (C.P.U.-2, reeditada en enero 88 por E.G.K.)
- Ene.87. Miguel A.Ruiz **Batan Bruits I.** C-30 (I.E.P. 106)
- May.87. Orfeón Gagarin **Kedr.** C-46. (Toracic T ø-2)
- Ago.87. Funeral Souvenir **La Noche del Anhidrido.** C-30 (Toracic T ø-3)
- Dic.87. Miguel A. Ruiz **Batan Bruits II** (Toracic T ø-4) C-30
- Ene.88. Miguel A. Ruiz **La Cámara Gamma** C-60 (E.G.K.018)

COMANDO BRUNO

Hace ya ocho años que Comando Bruno comenzó a producir sonidos inquietantes en una ciudad blanca y aromática llamada Andújar. Esos sonidos se tiñeron de poesía y han seguido conteniendo los contrastes entre las luminosas mañanas y los agitados sueños de la siesta. De los sonidos a las imágenes: El Sopor, la división video de El Consumo Del Miedo. La brisa ligera agita una cortina ingrávida. La cortina acaricia una cama recién hecha, o hecha muchos años antes. Estrépito que calla de pronto y en el vértigo del silencio, espirales de sueños, voces de otros lugares. Rafael Flores es quien está detrás de todo ello. Con Antón Ignorant en Muestras Sin Valor, un intercambio de mundos. Nada es azar en las manifestaciones de Comando Bruno: conciertos telefónicos, mail-music; tanta sinceridad, tanta inquietud, tanta belleza...

LA MúSICA DE JABIR

Compuesta, programada e interpretada enteramente por el autor, refleja un diálogo de improvisaciones entre el hombre y el mecanismo. Sobre un fondo modal, basado en escalas orientales, se suceden las ideas humana[illegible]tas, inspirándose mutuamente y desarrollan[illegible] común. Inspiración, creación, expresión, signi[illegible]ido, emoción, antaño conceptos sagrados, pueden ser ahora atribuidos a ambos músicos o a ninguno.

Refleja inevitablemente el mundo de Jabir: influencias occidentales y orientales, música renacentista y jazz, árabe e india, espiritual y profana, tradición y tecnología, madera y circuitos integrados, inspiración y programación... Todo se funde en crisol para dar lugar a una música que no suena a ninguna otra y representa la eclosión de un espíritu nuevo...¿o ya lo hubo?

Los Instrumentos

Se utilizan dos computadores, uno para generar sonidos y otro para muestrearlos y modificarlos por muestreo (sampling), mediante conversores digital-analógicos y porgramas desarrollados por el autor, que generan tanto timbres como melodías aleatorias y las tocan, además.

Se emplea un solo instrumento tradicional, la Darbuka, tambor árabe en forma de copa, empleado con varientes desde la India a Marruecos.

Desfile de las tropas del Emir. Versión 2

Se acerca el desfile de las tropas precedido y seguido por chiquillos y santones y contemplado porla multitud con sentimientos diversos. Pasan y pasan, y se pierden en la distancia; el pueblo vuelve a sus trabajos...

Ritmo generado aleatoriamente por el computador y transformado aleatoriamente. El resultado admite una medida de diez partes, en la forma tres+tres+cuatro:

tak tak dum . tak dum . . tak dum

Bajo un concepto árabe, considera como golpes importantes: Dum, grave y largo; Tak, agudo y corto, y Es, silencio. Bastan para representar los ritmos en su fundamento, quedando otros golpes como combinación de ellos o como adorno.

ESPLENDOR GEOMéTRICO

Esplendor Geométrico, esa hermosa unión entre dos palabras que Marinetti escribió una vez en el papel, también es la unión de dos personas cuyo papel ha resultado tremendamente importante para el desarrollo de un estilo musical tan personal como interesante. Esplendor Geométrico, Gabriel Riaza y Arturo Lanz, tiene ya una larga história cuya materialización está al alcanze de todos aquellos que quieran saber cuanto de real, de extremadamente consistente, hay en su diseño de un grupo de hoy: tres discos L.P., un 45 r.p.m. e innumerables cassettes que han recorrido el planeta son la prueba. En los últimos años el grupo se ha prodigado en actuaciones y en proyectos, como el mismo sello discográfico Esplendor Geométrico.

Alguien inventó una vez el término "música industrial"; pero, mientras una etiqueta puede producir secuelas, el trabajo plenamente libre de Esplendor Geométrico ha creado una verdadera escuela.

32 GUÁJAR'S FÁRAGUIT

32 Guájar's Fáraguit es Mario Ruiz y sus producciones llevan la marca Sorollsec.

En 1980/81 realiza sus primeras grabaciones en el desconocido dúo barcelonés E.B.H. (Escena Bucólica Habitual), formado con el componente de otra formación fantasma de Barcelona: Dial.

La extrañas experimentaciones sonoras de EBH, que datan de los finales de lo años setenta, no las escuchó nadie, pues las cintas se extraviaron desgraciadamente muy pronto.

A partir de 1982, MR comenzó sus trabajos en su Emarraxtudio como 32 GF y ha editado:

-Antilogia vocevérsica. c-30, grabada en 1982/83, editada en 1984 por Ortega y Cassette, desaparecido sello de cintas de Barcelona. Para conseguir esta cassette, contactar con Sorollsec; pocas copias.

-Crom 48. c-48, grabada en 1984/85, editada en 1985 po O y C, producción chrometape, reeditado per EGK en 1986, en TDK-AD tape.

-Doce minutos y pico. Participación en el LP-sampler de grupos barceloneses editado por EG discos en 1985. Tres temas: **Internoia, Preterpret** y **Menages 5&4**

-Theobromania. Participación en la colección de cintas c-1 "Usa el autorreverse" editada por Grand Mal Editions, en 1987.

-Programarrax. Ultima producción, c-46 TDK-AD tape, editada este año por EGK. Grabada en 1985/87.

32 GF/SOROLLSEC/1988

POLONIO

En 1968 se gradúa como profesor de composición en el Conservatorio de Música de Madrid. Completa su formación en Alemania y Bélgica (cursos de Darmstadt y Laboratorio de Música Electrónica de la Universidad de Gente, respectivamente). Como pianista y compositor formó parte del grupo Koan en su primera etapa (1967/70). Desde 1969 hasta su desaparición trabajó en el estudio Alea de Madrid y fue uno de los fundadores de Alea Música Electrónica Libre, grupo de música electrónica en vivo, realizando conciertos en España y el extranjero (Encuentros de Arte en Pamplona, Otoño de Varsovia, etc.).

Desde 1975 reside en Barcelona.

A partir de 1970 su obra se caracteriza por el casi total abandono del uso de instrumentos tradicionales, dedicándose a interpretar sus propias obras en conciertos donde utiliza cintas y electrónica en directo.

Pertenece a la junta de la Associació Catalana de Compositors y al Laboratorio de Música Electroacústica Phonos, de Barcelona. Es miembro del Patronato de la Fundación A.C.A. de Mallorca y fundador con Rafael Santamaria de Obert Art Actual, que organizó los años 1983, 84 y 85 en Barcelona el festival internacional de medios alternativos Sis Dies d'Art Actual.

DISCOGRAFIA

Fantaisie Impromptu, **Música Joven** (Hispavox 1969).
It (con Horacio Vaggione). **Música Electrónica libre** (Movieplay 1976. LP)
Acaricia la Mañana (Unió de Músics 1984. LP)
Bload Stations / Syntax Error (Discos Esplendor Geométrico 1988. LP)

1)"Le récif de Cancale" (1.26)
2)"!Evohé" (2.16)

Eduardo Polonio: sonidos electrónicos

Con frecuencia vemos en el cielo, en las noches claras, una súbita y breve aparición luminosa. En algunas ocasiones llaman poderosamente nuestra atención y cruzan el cielo a velocidad vertiginosa, brillando en todo su conjunto de diminutas partículas de polvo o de hierro al entrar en contacto con la atmósfera terrestre en su viaje a través del espacio. El calentamiento que experimentan es tan intenso que, a causa de su velocidad, hacen brillar el aire hasta desvanecerse por completo. Un solo grano de polvo de menos de un gramo puede dar lugar a un destello más brillante que la más luminosa de las estrellas. Varias veces a lo largo del año, la Tierra atraviesa aparentemente una nube de restos celestes con el resultado de que la fricción con la atmósfera provoca que las partículas incidentes se pongan incandescentes y atraviesen el cielo dejando una cola brillante de fragmentos desgastados por la erosión. El espacio interplanetario está lleno de despojos, algunos en compactos enjambres procedentes de cometas desaparecidos, y el resto muy dispersado. Invisible en el espacio, esta materia cósmica se hace evidente tan sólo cuando la Tierra en movimiento orbital tropieza casualmente con ella. Entonces, el fragmento, calentado por la fricción con la atmósfera, se volatiliza. En una noche clara pero sin luna, se ven frecuentemente estos objetos luminosos. Algunos alcanzan el brillo de la luna llena y pueden dejar colas que persisten durante muchos minutos. Sus colores oscilan entre el amarillo rojizo y el verde intenso.

MARISA DíEZ DE LA FUENTE
by MARCEL PEY

DOUBLE DARE (Entre el sentimiento y la razón)

I dare you, to be real.
To touch a flickering flame.
The pangs of dark delight
Don't cover in night fright.
(BAUHAUS)

Marisa Díez de la Fuente, a principios de los 70, abrió en Barcelona la Galería Ciento con la intención de ocupar un espacio diferente dentro de la vida artística de la ciudad. La Galería Ciento, dedicada al principio a la obra gráfica y el papel, evolucionó paulatinamente. A Marisa le interesaba cada vez más la relación con la gente que creaba, por lo que dedicó el espacio de arte que poseía a una tarea de investigación que proporcionase al público de Barcelona la posibilidad de ver artistas de fuera que hasta el momento la ciudad desconocía y, al mismo tiempo, a promocionar la obra de artistas de aquí que ofreciesen algo nuevo y distinto de lo que se podía ver en aquellos momentos en el resto de galerías de Barcelona.

M.PEY: Marisa, han sido muchas las firmas importantes que han expuesto en tu galería desde su inauguración... ¿Ha sido difícil el camino hasta llegar al año 1988?

M.DíEZ: Ha sido bastante difícil. Han sido años bastante duros por muchas circunstancias, entre las que destacaría el poder adquisitivo que tenías en aquellos momentos y el hecho de que en España no había habido durante muchos años la suficiente información respecto al arte contemporáneo. Pero, aunque las instituciones no habían hecho nada, había gente que apreciaba el arte y a mí me in-

teresaba mostrar lo que se estaba haciendo. Esto era muy difícil de compaginar con la cosa comercial y como galerista, me encontraba totalmente sola... Por suerte, tenía la compañía de un grupo de artistas que generalmente me alentaban... Claro que tampoco ellos tenían otro espacio ni otra alternativa. Lo bonito de los años 70 era la complicidad que se generaba en la Galería entre toda la gente que estaba creando en aquellos momentos; fue una época apasionante, una maravilla. El problema era cómo sacar adelante todo aquello, comercialmente hablando. Había una dicotomía absoluta entre el mundo de la creación y sus resultados comerciales. Y, si tenemos en cuenta que aquí no se veía nada en su momento, ni el Support-Surface que se estaba haciendo en Francia, ni la printura americana de aquella época, que después ha trascendido tanto, hacer una exposición, como la que yo hice , de Post-Minimal Art en la que estaban los artistas más representativos, que no habían sido exhibidos todavía, era algo muy arriesgado. Pero a mí, me parecía importantísimo mostrar esto, a pesar del riesgo. Esfuerzos como éste se han visto recompensados, pasados los años por el reconocimiento de gente como José Miguel García, Cap de Serveis d'Arts Plàstiques, que públicamente me dijo hace poco, que él había tenido dos maestros en Barcelona, que fueron: Cirici Pellicer y la Galería Ciento. Es algo que fue muy grato para mí.

M. PEY: ¿Destacarías algún artista en especial de este período?

M.DIEZ: Bueno, en los años 70 había una relación de amistad importante con artistas de la galería como Broto, Ferran García Sevilla, Grau, Javier Rubio, Patricio Vélez...

M.PEY: ¿Qué opinas de la dependencia de personas y cosas respecto a los medios de comunicación, de la dependencia tecnológica? ¿Crees que la obra actual de los artistas del momento es una respuesta a los abusos de la ultra-tecnología?

M.DIEZ: Yo creo que sí, y que existe una respuesta clara por parte de los artistas en su actitud. Por contraste, hacer cosas a nivel visceral, buscando lo primitivo, buscando las propias raíces. Podríamos decir que hay una búsqueda del hombre por el hombre, vinculando a éste con ciertos signos que se pueden considerar universales. La busqueda de lo total en las raíces y esta vinculación con nuestros propios símbolos, con lo más primario, es importante.

M.PEY: Así pues, según tu opinión, se trata de una respuesta contra la tecnología...

M.DIEZ: Sí, yo creo que sí.

M.PEY: Se ha hablado mucho sobre la violencia post-moderna. ¿Podrías darnos tu opinión sobre este punto?

M.DIEZ: Entiendo que te refieres a la violencia a nivel de lenguaje... Bien, el problema es que yo no lo veo como violencia y, por tanto, no puedo tener por cierto esto que me dices. Pienso que si la expresión artística es fluida, la violencia queda reducida a un plano inferior. Para mí, violencia es equivalente de agresión y, aunque en una obra de arte haya símbolos violentos, yo no me siento agredida por ellos. Puede ser que haya violencia, pero si el artista ha sido capaz de transformarla en algo fluido, me parece muy bien. Es más, me parece sanísimo.

M. PEY: Tú eres una persona que viaja mucho. Recientemente has estado en New York, ¿podrías darnos una visión amplia del panorama de la ciudad a nivel artístico? ¿piensas que el arte actual es el resultado de una moda?

M:DIEZ: Bien, en New York, las galerías forman todas un bloque a la hora de promocionar a alguien. Lanzan el producto como quien lanza una moda, manipulan y escogen a quien les parece oportuno destacar, dejando también a un lado a gente muy buena por el simple hecho de que ya no están en la moda. Allí es donde más se nota esto aunque, evidentemente, siempre hay alguien que está realmente bien y que pega fuerte y a fondo. Estos son los que quedan y los otros, claro, no aguantan y se los cargan. O sea que es una lucha durísima.

M.PEY: ¿Crees que aquí, en Europa, debido a la antiguedad de nuestra cultura, esto pueda ser diferente? Es decir, ¿la historia influye en conceptos artísticos?

M.DIEZ: Sí..., influye. Mira, en los EEUU una de las sensaciones que sientes con más fuerza es que la gente va adelante, sin añoranzas ni lastros. A mí me gusta mucho...

M.PEY: ¿Podría tratarse de una huida hacia adelante?

M.DIEZ: Yo no lo veo como una huida, es más bien que se vive muy intensamente el presente. Hay mucha más intensidad. El presente es allí como una prospección futura y te das cuenta de que con lo que no adelantas nada es con mirar para atrás, como pasa aquí en Barcelona.

M.PEY: A mí me parece muy bien esta actitud de no mirar hacia atrás, pero yo veo en ella una postura más de vanguardia que postmoderna. ¿A ti que te parece?

M.DIEZ: Yo no la etiquetaría de ninguna manera. A mí me parece algo visceral, algo que parte de la vitalidad y siento que en todo el continente americano, no sólo en EEUU, sino también en Brasil, en México, etc. viven al día, que únicamente cuenta el presente y que éste es lo suficientemente fuerte como para no tener que mirar al pasado. El resultado de mirar al pasado son actitudes melancólicas y, por tanto, degenerativas. Pienso que tenemos que vivir el presente con intensidad, puesto que no poseemos otra cosa. Los años me han enseñado que el recuerdo del pasado no te sirve de nada, que es más importante la vitalidad, entendiendo ésta como una determinada manera de recibir las cosas, al estar frente algo, en un momento preciso.

M.PEY: Entre los más jóvenes se habla a menudo de vanguardia, en los EEUU las galerías reciclan los sistemas del underground de los años 60...
Dicen que la vanguardia está muerta. ¿Continúan siendo válidos estos sistemas o es que no queda otra solución? Si la vanguardia está muerta, ¿de qué crees que murió?

M.DIEZ: Yo no creo que la vanguardia esté muerta. Volviendo a lo que te decía antes, quizá el problema sea que la gente piensa que el pasado siempre fue mejor. Además, no tiene sentido que nos interroguemos sobre la vanguardia en un momento como éste en el que la gente está trabajando duro y en el que están pasando cosas de gran interés que hay que vivir. Creo que los 80 son unos años importantísimos para el mundo del arte. También recuerdo con mucho cariño y no con añoranza la década de los 70 y la manera que había entonces de hacer las cosas.

M.PEY: ¿Qué opinión te merece esta revisión de los 70 de la que tanto se habla y que incluso en la revista The Face ha dedicado un número?

M.DIEZ: Me remito un poco a lo mismo; a veces puede ser conveniente echar la vista atrás para hacerte una idea clara de la situación del momento pero insisto en que los 80 tienen la suficiente vitalidad en sí mismos. Existen artistas que están revisando el arte conceptual, el minimal y, aunque sus obras se etiqueten ahora como Neo-Geo, creo que sigue siendo la misma historia.

M.PEY: Hablemos de Barcelona. El arte, en Barcelona, ¿está pasando un buen momento? ¿Existe un mercado artístico? ¿Quién compra arte en Barcelona?

M.DIEZ: Barcelona, ya sabes, es una ciudad esencialmente conservadora, pero al mismo tiempo muy creativa. Es una ciudad que ha tenido a los genios más grandes y que, además, los sigue teniendo. Siempre ha sido muy vanguardista por un lado y muy conservadora por otro. Permanyer, con quien estuve hablando hace poco del libro que está escribiendo sobre l'Eixample, en el que saca a la luz lo que fue Cerdà, tan reinvindicado ahora, al igual que Gaudí, me decía que Cerdà en su momento fue muy avanzado, que tuvo en su contra a todo el mundo; quería que todas las cosas fueran iguales, sin tiendas en los bajos, que tuviesen su jardín y las máximas comodidades. Esta idea "socializante" cae más tarde en manos de la especulación y el conservadurismo. En el mundo del arte y del coleccionismo pasa un poco lo mismo. Por un lado, tienes a estos genios que son fruto de aquí y que parece que no se den en otro sitio y, en oposición a éstos, toda la burguesía conservadora, aunque no reaccionaria, que los tolera, pero que no adquieren su obra o bien les cuesta muchísimo. Mira, tienes a Miró, Picasso, Dalí... de los que no ha quedado nada en las colecciones de aquí. Es decir, a ellos tampoco les compraron. En cierta ocasión un coleccionista inglés me pedía que le buscara un Miró de los años 30, porque creía que en Barcelona los habría a patadas... pues bien, no hay nada de estos años, porque, claro, aunque Miró era de aquí, no era aceptado y, por otra parte, las instituciones tampoco compraban.

M.PEY: ¿Crees que se mantiene esta tónica general?

M.DIEZ: Pues mira, muchos de los compradores de mi galería son gente que de un modo u otro están metidos dentro del mundo del arte. Por ejemplo, con relación a la exposición de Eva Lootz te puedo decir que han comprado Frederic Amat, Llimós, Carlos Pazos, galeristas, gente que escribe... Todos los que han comprado, y se ha vendido bastante, apreciaban el trabajo de Eva Lootz y eran personas muy relacionadas con el ambiente artístico si exceptuamos a cuatro o cinco coleccionistas.

M.PEY: O sea que uno llega a la conclusión que los únicos que compran arte son los artistas, de la misma manera que los únicos que leen poesía son los poetas...

M.DIEZ: Exacto, esto ya pasaba en los EEUU con el arte abstracto en los 60. Los únicos que lo compraban eran los pintores, pues la otra gente no lo entendía. Más tarde, los burgueses consideraron que era una buena inversión. Cuando un artista se consagra, como en el caso de Tàpies, entonces se corren las voces, se le acepta y se compran sus piezas pero, claro, tienes que llegar a el status en que la gente, aún sin entender mucho la obra, la considera como un billete de lotería premiado.

M.PEY: ¿Es cierto que en Catalunya solo se considera arte lo que Antoni Tàpies dice que es arte?

M.DIEZ: Yo creo que la influencia de Tàpies en Catalunya es menor en la actualidad que en el pasado. Durante los años 70 su presencia era muy notoria y, además, tenía muchísimos hijos, cosa que no tiene ahora, todos los que empezaban a pintar hacían Tàpies -como ahora todos los que empiezan a pintar hacen Barceló-. Creo que, aunque todavía representa mucho para ciertas personas, ya no es la figura mítica que fue. A mí me gusta y me interesa muchísimo.

M.PEY: En aquellos momentos arremetía contra la vanguardia conceptual...

M.DIEZ: Y en cambio en la obra de Tàpies hay mucho concepto, pero, es cierto, arremetió contra todos los artistas conceptuales de la época. A Tàpies siempre le ha gustado estar en primera fila y, en cierta manera, lo ha estado.

M.PEY: Claro, se ha vuelto a pintar y esto le ha tranquilizado.

M.DIEZ: Yo creo que sí. Barceló se ha metido con él y no ha contestado, cuando probablemente en otro momento habría entablado polémica. Ahora no, no ha dicho nada.

M.PEY: Cambiemoso de tema. ¿De qué modo ha repercutido en las galerías de arte la desaparición de los marchantes? ¿Pueden volver a existir?

M.DIEZ: Bueno, yo me considero galerista y marchante a

la vez, puesto que llevo a unos artistas y les pago un sueldo. Este ha sido el papel que tradicionalmente había asumido el marchante. Lo que pasa es que yo no creo que funcionara en la actualidad la figura del marchante de principios de siglo, al que me parece que te refieres, porque ahora sería muy difícil dar a conocer la obra de un artista desde un piso, como se hacía antes.

En estos momentos el trabajo artístico tiene que ir respaldado por una buena y amplia difusión. Yo creo que actualmente casi todos los galeristas son marchantes, ahí tienes a Leo Castelli que ha sido el marchante de Jasper Johns, de Rauschemberg y de prácticamente todo el Pop Art.

M.PEY: ¿Qué habría pasado si un artista genial como Carlos Pazos hubiese nacido en New York?

M.DiEZ: Yo creo que ya estaría volando muy alto. Desde luego, en New York no habría ocurrido lo que ha ocurrido aquí. Podría ser una figura como Warhol o quizá se habría dedicado al cine o a la música... Lo que sí es seguro es que sería un artista absolutamente consagrado.

M.PEY: Se dice que las instituciones, en lugar de favorecer el arte, tienen un efecto neutralizador. ¿Es bueno o malo depender de las instituciones?

M.DiEZ: Una cosa es que las instituciones tengan en cuenta a los artistas y otra, que estos dependan de las instituciones. Por ejemplo, en los países nórdicos, los artistas dependen absolutamente de ellas, los patrocinan, los becan... El resultado es que todo este favor que reciben no repercute en el arte ni en la creación. Yo creo que no se puede ni se debe condicionar a unos seres tan individualistas como los artistas, y las instituciones pueden llegar a ser un condicionamiento muy negativo. Me parece que este tipo de dependencia es malo, porque conviertes al artista en un burócrata. Pienso que el artista debe ir por libre, para bien o para mal.

M.PEY: ¿Qué ha supuesto para ti la concesión en 1986 del premio Ciutat de Barcelona?

M.DiEZ: Supuso mucho para mí y no fue, precisamente, por el dinero, porque, como te decía antes, por aquí lo coges y por allí se va...

La noticia de que me lo habían concedido me la dio Juan Perucho, que formaba parte del jurado, junto con Rubert de Ventós, Oriol Bohigas y Ràfols Casamada. Me dijo: "Enhorabuena -el premio no era oficial todavía-, no ha habido ninguna resistencia por parte de nadie". Por lo visto hubo unanimidad desde el principio y esto ya fue para mí muy importante.

Durante todos estos años de trabajo he tenido momentos de desaliento, en los que parecía que todo caía en saco roto, momentos en los que pensabas que nadie se enteraba de los que pasaba. Después te das cuenta de que gente, como los miembros del jurado del premio Ciutat de Barcelona, que no son precisamente, a parte de J. Perucho, gente que venga continuamente a la Galeria, reconocen la importancia del trabajo que se ha realizado. Pensabas que no les interesaban demasiado tus actividades y te das cuenta de que no era así. Esto para mí fue muy grato, me sentí muy acompañada. Es decir, puedes pensar que estás sola, pero después ves que no es verdad y tienes una sensación de satisfacción, te sientes acomodada...En cierta manera, salías un poco de la marginalidad en la que te habías metido y, aunque ésta me gusta y la considero necesaria para la creación, fue como muy grato para mí que gente no marginal me concediese este premio, porque implicaba el reconocimiento de la labor efectuada durante años.

M.PEY: ¿Qué hay que hacer actualmente para proporcionar a un artista? ¿Es difícil?

M.DiEZ: Es difícil. Sí, es muy difícil, pero para mí es un compromiso, algo muy mío. Al principio trabajaba de otra manera, después me fui comprometiendo y al final me he comprometido tanto que las obras del artista son algo mío, las siento como algo personal.

M.PEY: ¿Necesitas sentir la obra para poderla promocionar?

M. DiEZ: ¡Absolutamente! Necesito sentirla.

M.PEY: Entonces, no puedes promocionar algo que no sientas...

M.DiEZ: Bien, te encuentras con que lo que tú haces a unos gusta y a otros no y, por supuesto, existen también los intereses de otras personas que pueden rechazar algo que tú consideras muy válido. Esto es duro. A otro nivel, está el trabajo de promoción que consiste en machacar durante mucho tiempo, insistir continuamente en algo hasta que sea aceptado y pueda convertirse en un valor que la gente quiera adquirir.

M.PEY: ARCO juega, sin duda, un papel importante dentro de estos trabajos de promoción. ¿Qué piensas que ha cambiado en ARCO desde las dos primeras exhibiciones en las que tú formabas parte del comité organizador? ¿Qué resaltarías de ARCO 88?

M.DiEZ: Ha sido un fenómeno muy curioso. Este último ARCO precisamente estaba pensando que sólo los españoles, con su creatividad latina, son capaces de hacer algo así. En los primeros ARCO, cuando yo formaba parte del comité organizador, parecía imposible que aquello saliera adelante, pero al final se logró, gracias al empeño del presidente de la Cámara de Comercio, del director de IFEMA y de todos nosotros, que pusimos mucha energía de nuestra parte para que aquello naciera. Fue una inicativa muy importante, puesto que no había coleccionismo y la gente pasaba mucho del arte. Además, parecía un momento poco oportuno para un acontecimiento de aquellas características, era un poco como estar sobre el lodo, porque siempre tienes la duda de si aquello va a cuajar o no. De todos modos, en Madrid se vivía una gran euforia y se le hizo mucha promoción. La respuesta del público fue muy enternecedora ya que todo tipo de gente iba allí a mirar, pero, aún así, nada más entrar, se asustaban. En aquel primer ARCO yo llevé a Ferran García Sevilla y Gemma Sin y no vendimos nada. Al segundo ARCO fui con Susana Solano de la que ahora, fíjate, todos los museos quieren adquirir algo... pues bien, tampoco se vendió nada. Entonces decidí no ir más, porque estaba promocionando a algunos artistas pero yo no sacaba nada de todo aquello y no podía seguir permitiéndome el lujo de estar allí sin vender nada. En los siguientes ARCO hubo un popurrí de todo, pero bastante horroroso. Después IFEMA lo tomó por su mano y le dio un enfoque más comercial, como se le podía dar a la feria de la moda o a cualquier otra feria. Se trabajó con la idea de que aquello tenía que ser rentable. El año pasado ya empezó a estar bien, aunque había mucha acumulación, y este año ha sido definitivo. Creo que ARCO está consolidado definitivamente. La gente, que antes ni siquiera compraba un catálogo, ahora los adquieren, los leen de una manera más reposada y compran pintura. O sea, la gente ha ido y además se ha vendido bastante. Este ARCO ha sido muy bueno.

M.PEY: Di qué peros pondrías a esta afirmación: El arte y el negocio son lo mismo.

M.DiEZ: No es lo mismo, pero sí es bastante inseparable, puesto que el uno tiene que vivir del otro. Quiero decirte que el arte necesita del negocio para subsistir y es trabajo de los galeristas que el negocio del arte funcione, para poder así mantenerse y pagar un sueldo a sus artistas, que ellos necesitan para poder vivir, para poder comer. Además, a los artistas les interesa el dinero.

M.PEY: Siempre les ha interesado mucho el dinero... En una entrevista se hablaba precisamente de que si habían obras tan malas era precisamente porque los artistas se pasaban el día hablando de dinero y, claro, no tenían tiempo para otra cosa. Vamos, que siempre han sido unos "yuppies".

M.DiEZ: No a todos les interesa el dinero, pero a una gran mayoría, sí. De todos modos, me parece que un artista deja de crear en cuanto se convierte en "yuppie". El artista tiene que ser artista en el sentido tradicional de la palabra, es decir, debe dedicarse por entero a su trabajo, lo cual ya es bastante difícil. Enfrentarte constantemente a una tela en blanco, la soledad del estudio y el trabajo del artista en general, es algo muy duro, que se complica a medida que pasan los años.

M.PEY: ¿Qué papel crees que tienen los críticos de arte en el momento actual? ¿Qué opinas de los críticos de Barcelona?

M.DiEZ: Pienso que es un momento muy duro para la crítica. El crítico, claro, no puede tener el mismo papel que el artista. Creo que son las revistas las que tendrían que establecer otras condiciones para dar al crítico lo que merece, para que éste pueda ejercer su trabajo con un entrega total. Yo soy muy amiga de ellos y estoy viendo lo que cobran y la vida que tienen que llevar y creo que muchas veces no se tienen en cuenta que realizar una crítica bien hecha conlleva mucho trabajo, hay que hablar con el artista, visitar su estudio, estar con él... Son cosas que me parecen indispensables y que, desde luego, no pueden solucionarse en una tarde. El trabajo del crítico no está pagado como debería estarlo, por no hablar de otros problemas, como el de que les cortan lo que escriben... En otros momentos ayudaron muchísimo a los artistas, pero en las condiciones actuales, veo muy difícil su labor.

M.PEY: ¿Te dejas asesorar por los críticos o más bien actúas instintivamente?

M.DiEZ: Sabes, lo que pasa es que generalmente soy bastante individualista. Lo que más me ha servido a la larga no han sido las opiniones que tenían los demás, sino escucharme a mí misma y creo que cuando lo he hecho no me he equivocado mucho. Tal vez mis decisiones, en un momento dado, pueden haber sido arbitrarias y también es cierto que existe el factor azar cuando escoges una cosa en lugar de otra pero, si hiciese un resumen, te diría que cuando menos la he pifiado ha sido cuando más me he escuchado.

M.PEY: O sea que si tú intuyes que una pieza es buena, es buena por encima de cualquier otra opinión...

M.DiEZ: Sí, hay una parte de intuición. El tiempo me ha confirmado que tengo que fiarme de mí. De hecho, lo que me parece más positivo del paso de los años es que siempre tienes algo que aprender de tus experiencias personales. Lo más triste sería el paso del tiempo sin que se aprenda.

M.PEY: ¿Hay que ser inflexible con los artistas "malos"? ¿Existe un arte "malo"?

M.DiEZ: Como te decía antes, yo creo que todo se resume en que hay artistas que se vuelcan en la obra y son capaces de trasmitir su fuerza y otros no. Esto la gente lo percibe.

M.PEY: Luego, lo importante en tu opinión es la forma en que se transmite...

M.DiEZ: Más bien la forma en que el artista se involucra en la propia obra, después de haber conseguido un lenguaje propio. El artista tiene que creer en lo que está haciendo, de otro modo es imposible transmitir nada y todo parece falso. No depende ni del acabado, ni del soporte, sino de su fuerza y de su talento. Si estas dos cosas están ahí, la obra lo recibe y, si el espectador es receptivo, lo recoge.

M.PEY: ¿Piensas que los artistas que viven en Cataluña, fuera de Barcelona, tienen las mismas posibilidades de abrir mercado que un artista que resida aquí?

M.DiEZ: A los críticos, galeristas o directores de museo que pasan por aquí, con la intención de buscar artistas para realizar exposiciones fuera, les interesa mucho conocer el ámbito del artista porque, como te decía antes, para valorar correctamente una obra, no es suficiente verla aquí, en la galería. Por eso, los artistas que viven en Barcelona tienen más posibilidades que los que los que están fuera, porque estás más al pie de todo

esto y se les tiene más en cuenta. Con esto no quiero decirte que el artista tenga que estar continuamente en la galería, pero sí en el momento preciso en que se quiera echar mano de él y, aunque haya en Reus, por ejemplo, un artista importante y se le vaya a ver, el contacto directo que se tiene con la gente de aquí no se puede producir. Sería, como estar en New York o fuera, que es de algún modo quedarte fuera del circuito. Además, el artista que vive en Barcelona recibe estímulos a medida que va trabajando, su obra se ve más y se comenta más. Por tanto, yo creo que sí, que el estar fuera hace que se pierdan alguna posibilidad.

M.PEY: ¿Qué opinas de las colaboraciones entre artistas?

M. DiEZ: Yo no creo demasiado en las piezas que surgen de la colaboración entre artistas, porque el trabajo del artista es tan individual... A menos, quizá, de que se trate de un montaje... Además, no sé, ni eso. Tendrían que ser cosas muy puntuales y con unos fines muy especiales y los artistas tendrían que llevarse muy bien entre ellos, lo que me parece bastante difícil.

M. PEY: Bien, quizá todo esto haya derivado de la música pop y puede ser que sólo sea posible la colaboración en este campo...

M. DiEZ: Es que el mundo de la canción es muy distinto del mundo de la plástica. Por ejemplo, el mundo de Carlos Pazos no es el mismo que el de Ramón Herreros, aunque puedan tener alguna cosa en común. Son gente -al menos los artista con los que yo trabajo- que tienen universo muy personal y muy fuerte. Por otra parte, ¿qué pasa luego con esas obras? Yo creo que no son demasiado interesantes.

M.PEY: Estamos en un momento en el que parece, y tú lo confirmas, en que el individualismo se valora más que nunca; en cambio, las galerías de arte se deciden a menudo por exposiciones colectivas. ¿Resultan las colectivas más atractivas para el público?

M. DiEZ: Las colectivas no están mal, porque tienes la posibilidad de mostrar a varios artistas a la vez. Puedes escoger un tema, una nacionalidad, una edad... Puede ser pintura, escultura o el fetichismo en el arte. Me parece que esto está bastante bien, lo que ocurre es que muchas colectivas se hacen por falta de recursos de las galerías. Pero las que se hacen a partir de un tema concreto pueden ser muy interesantes, si están bien montadas. Yo, por ejemplo, he hecho colectivas como la del Papel en Barcelona que han sido una maravilla. Era una exposición de siete artistas que habían utilizado el papel no por economía, sino porque les gustaba el soporte. Como en el caso de Miró, que guardaba todo el papel que llegaba a sus manos y decía que cuanto más había viajado el papel más cosas tenía que decir. Lo utilizaba en su obra, lo mismo que Tàpies se servía de las papelinas. Todos ellos tenían en común el amor al papel como soporte; fue una exposición fantástica, como también lo fue el texto de presentación de Patricio Vélez, que incluso ahora se continúa usando en las escuelas como herramienta de trabajo. Tuvo mucho interés en su momento, como lo sigue teniendo al cabo de los años.
También considero que las colectivas te posibilitan la visión de obras de artistas que están trabajando y esto es importante, porque no todos los artistas pueden hacer una exposición todos los años. Así puedes mostrar parte de sus últimos trabajos.

M.PEY: ¿Crees que se ha acabado con la sacralización del arte o, por el contrario, es cada día más un objeto de culto?

M.DiEZ: Sí, me parece evidente que cada día se está convirtinedo más en un objeto de culto.

M.PEY: ¿Piensas que actualmente una obra con pretensiones intelectuales es comercial ¿o no lo será nunca?... El arte ¿sólo se vende cuando no tiene pretensiones intelectuales?

M.DiEZ: Yo creo que todo arte tiene su público. En Alemania, donde son especialistas en todo lo que hacen, hay galerías que tienen aquellas piezas más intelectualizadas, las que son más mentales, como las de Sol Lewitt, por ejemplo, en las que casi todo es producto de la elaboración intelectual. Otras galerías se dedican más a aquellas piezas que conectan más rápidamente con la gente y establecen una relación más visceral o espontánea. Tenemos que pensar que hay dos cosas que a todos nos mueven, que son el sentimiento y la razón, que en nosotros existe esta dualidad, pero hay gente que tiene mas controlado el sentimiento y otra que tiene más controlada la razón. De todos modos, las piezas que conectan más fácilmente con el público son las más fáciles de vender.

M.PEY: ¿A qué artista te gustaría haber descubierto o promocionado?

M.DiEZ: A Meret Oppenheim. Me parece que me hubiese gustado mucho descubrirla, pues su trabajo me interesa en gran manera. También porque he visto que existe como un hilo conductor entre ella y los artista con los que yo trabajo, o sea que todos tienen algo de Meret en un momento u otro. Meret decía que ser joven y ser mujer era muy difícil para ser artista. Las dos cosas hacen muy difícil el triunfo y lo tuvo realmente mal, pero ella se metió hasta el final en su trabajo. Su obra es muy interesante, muy interesante... Ya te he dicho que pienso hacer una exposición suya en octubre y creo que va a valer mucho la pena.

M.PEY: A mí me parece que hacer una exposición de esta mujer puede ser definitivo... ¿Te gustan las narcisistas? ¿Te consideras una persona narcisista?

M.DiEZ: Yo tengo mi narciso (Ríe)... y salto cuando me lo tocan. Y no es que me guste la gente narcisista, pero la respeto.

M.PEY: Lo que sí parece seguro es que un galerista tiene que ser fetichista... ¿Se está convirtiendo el arte en un fetiche? ¿Qué opinas del componente fetichista del arte?

M.DiEZ: Esta pregunta remite un poco a otra anterior. Todo está relacionado con los símbolos universales y forma parte de la memoria colectiva; es una búsqueda de los orígenes que te acaba llevando a Africa, donde puedes hallar las raíces de nuestro inconsciente común. Rosa Queralt, hace un tiempo, me dijo: "Tú que eres fetichista y yo, que también lo soy, nos podríamos arriesgar a hacer una exposición de artistas fetichistas". En esta exposición tenían que estar Carlos Pazos, un artista de Valencia y otro chico que me mandaba una galería que hacía unas cosas con muñecas, que me producen un poco de horror...

M.PEY: Sí, claro, a veces el fetichismo tiende al horror, a hacer objetos desagradables, pero maravillosos al mismo tiempo...
Has declarado que para ti este arte es sinónimo de cultura y libertad. ¿No has sentido nunca la tentación de convertirte en una artista? ¿Por qué has escogido el mundo de la galería y no el de la creación?

M.DiEZ: La Galería Ciento es y ha sido diferente de las otras galerías, como son diferentes los artistas con los que trabajo. Pienso que escoger a tus artistas ya es en sí mismo un acto creativo. Dentro del mundo del arte siempre he tenido muy claro el papel que tenía que jugar y hacer otra cosa no se me ha pasado ni siquiera por la cabeza.

M. PEY: ¿Qué te decidió a ser galerista?

M.DiEZ: Yo siempre he vivido el arte, de una manera o de otra. Mi padre, que era médico, también lo había vivido muy intensamente. Para él el arte era algo muy importante y para mí, a medida que me he ido metiendo, se ha convertido en una pasión. Desde siempre he tenido muy claro que me quería dedicar a lo que me dedico.

M.PEY: Sabemos que, particularmente, coleccionas polaroids hechas por artistas. ¿Expondrás esta colección alguna vez?

M.DiEZ: (Ríe) Tengo alguna, nada más. Me gusta, pero yo no soy ni tengo alma de coleccionista, soy más bien anti-coleccionista.

M. PEY: Entonces estas polaroids son más bien un fetiche...

M. DiEZ: No, yo no tengo polaroids de artistas. ¿Quién te lo ha dicho? Tengo algunas guardadas, que algún día expondré... Son polaroids que me han regalado.

M. PEY: Bueno, tu colección privada...

M. DiEZ: Pero si no tengo, no tengo, no tengo colección, porque, además, ya te digo, soy anti-coleccionista, no tengo colección de nada.

M.PEY: ¿Ni siquiera de arte?

M.DiEZ: De arte, muy poco. Tengo muy poca colección porque la he ido vendiendo. Poseo alguna pieza, pero no con espíritu coleccionista, sino porque la razón, por una parte, y el sentimiento, por otra, me dicen que tengo que hacerlo.

M.PEY: ¿Como patrimonio, entonces?

M.DiEZ: Mitad patrimonio y mitad placer.

M. PEY: ¿Cuáles han sido las personas más importantes de tu vida?

M.DiEZ: Mi padre, un amigo bastante importante que tuve y la gente con la que trabajo. También hay gente que me ha podido influir a través de la música o de la literatura, como Rimbaud, por ejemplo. Siempre he encontrado el libro adecuado en el momento adecuado. Stendhal fue para mí importantísimo durante algunos años. He aprendido muchísimo de los libros, libros que has podido tener en tu casa y a los que nunca habías dado importancia y de repente los descubres y se convierten en buenos amigos.

M.PEY: ¿Entonces crees que, a veces, los libros influyen más que las personas mismas?

M.DiEZ: Los amigos para mí, son la fuente fundamental de la comunicación. Con ellos establezco la fusión de razón y sentimiento. Creo que **soy la mejor amiga de mis amigos**. Mis vivencias con los libros han sido muy importantes. A través de ellos he conocido partes de mi misma y me han ayudado a cristalizar deseos y también ideas.

M.PEY: También es suerte eso, ¿o no?

M.DiEZ: Yo no creo demasiado en la suerte. Se trata más bien de vivir el momento, de darte cuenta de lo que pasa. Picasso decía que él no buscaba, sino que encontraba. Entonces, bueno, también se podría llamar suerte a eso...

M.PEY: Si pudieras dar marcha atrás, ¿volverías a hacer lo mismo?

M.DiEZ: Volvería a hacer lo mismo, sí. Tampoco me sirve de nada lamentarme. Quizá sea un poco lenta y haya necesitado quince años para hacer algo que se podría haber terminado en cinco, pero es que antes de poder actuar, necesito un proceso de reflexión.

M. PEY: Entonces, todos los años ¿los das por bien utilizados?

M.DiEZ: Sí.

M.PEY: La Galería Ciento ha sabido mantener una línea coherente e innovadora dentro de un panorama más bien gris y aburrido. Su prestigio es, desde hace tiempo, una realidad... ¿Qué reto supone mantener abierta la Galería Ciento, el año 1988? ¿Cuál es el reto personal que esto supone?

M.DiEZ: Ahora no es época de retos, aunque a mí la provocación siempre me ha gustado. Creo que es una época de trabajo y de profesionalidad. Ahora la gente está más acostumbrada a ver cosas distintas y ya no se asusta tanto de lo que puedas exponer. Lo que durante algunos años había podido ser un

reto, ahora ya no lo es. En estos momentos, lo más importante es trabajar, profesionalizarse y dar una dimensión internacional a tu tarea. Hace falta que los artistas salgan, que los conozcan...

M.PEY: Esto también es un reto importante.

M.DiEZ: Pero yo no lo encuentro tanto un reto como una cosa normal dentro de mi profesión.

M.PEY: Pero en este país lo normal es, a veces, anormal...

M.DiEZ: Mira, a mí me gustaría que la Galeria Ciento estuviese entre las cien galerías que hay en el mundo que están funcionando, que Barcelona estuviese entre las diez primeras ciudades , que tuviese la dimensión internacional que se merece y que quedasen atrás esas pequeñas rencillas que no favorecen a nadie en nada. El arte es internacional, no debe tener fronteras.

M. PEY: Por último ¿qué opinión te merece la revista Fenici?

M.DiEZ: Me parece que es una revista importante. Yo creo que está muy bien, muy bien en cuanto a diseño, en cuanto a formato... Ya sabes que este año la Generalitat le ha concedido una de las becas de ayuda a las artes plásticas. Yo estaba en el jurado junto a Carles H. Mor y Juan Manuel Bonet, entre otros. Carles Mor y yo estábamos totalmente a favor de la beca, J.M. Bonet creía que la revista estaba bien pero pensaba que tendría que decírseles a los responsables de Fenici que el diseño tendría que estar mejor, más claro y aprovecho para comentarlo ahora particularmente. Pienso que esta revista se tendría que dar a un buen distribuidor, tendrías que poder encontrarla en los kioskos, no sólo en galerías de arte. Tendría que llegar a mucha más gente, porque es una revista que está bien, pero puede estar todavía mejor.

El Ip del prado de Pratdip
(*L'Ip del prat de Pratdip*)

Carles Hac Mor

Barcelona, martes 8 de marzo de 1988

Querido Francesc:

Estoy tan turbado por el descubrimiento que acabo de hacer que no puedo esperar a contártelo hasta la semana que viene; y, por teléfono, no me siento capaz ni de darte algún detalle, pues seguramente no entenderías nada, ya que la cuestión requiere una exposición larga y detallada que te apasionará y te desconcertará totalmente.

El hecho es que, como bien debes recordar, hace tres días, en Els Cards, cuando me enseñaste las pruebas de tu carpeta de grabados, y te pedí qué quería decir su título, **Alitraco**, me explicaste que es una palabra de uso corriente en el pueblo del Baix Camp de donde eran y vivían tus padres, tus abuelos y todos tus antepasados, el mítico villorrio de Pratdip, el único asentamiento de origen vasco de la Cataluña meridional, y sobretodo legendario a raíz de **Las historias naturales** de Joan Perucho.

Y me especificabas, poco más o menos, que allí la palabra *alitraco* se utiliza para regañar o reprochar algo a alguien, quizá en especial a los niños. E intentando matizar el significado del estrafalario adjetivo, añadiste -más o menos- que, por ejemplo, las mujeres de Pratdip, con una explicación como "Ves que n'ets, d'alitraco!" (¡Mira que eres alitraco!) (y me pareció que pronunciabas alitrac*u*) expresan algo parecido a "Eres un 'inútil', 'torpe', 'desmañado', 'trasto',..."

Bien, tal como te comenté que haría, por la noche, al volver de Els Cards, consulté el diccionario Alcover-Moll para encontrar alguna pista sobre esta especie de fósil lingüístico y me encontré con esto: *Alitranc: 'moble inútil', segons el diccionari Martí G.* (*Alitranc: 'mueble inútil', según el diccionario Martí G.*)

Por lo tanto, *alitraco* bien podría ser una corrupción de *alitranc*, ya que calificar a una persona de *alitranc* supone tratarla de 'mueble inútil', de 'trasto'. Y este significado coincide aproximadamente con el que tú interpretas que tiene *alitraco* en Pratdip.
En el Alcover-Moll, hay también *alitranca*, que viene de *retranca*, prefijado con el artículo arábigo 'al'. Y tenemos que *retranca* o *retranga* significa 'cosa vieja' (bien similar a 'mueble inútil', 'trasto') y 'culo' (en el sentido de 'cosa sobrera', 'inutilidad'). El mismo diccionario recoge 'ensumar la retranca' a alguien, que es 'halagarlo', 'besarle el culo'. Y dice que *retranca* viene de 'rera tranca' ('detrás de la tranca') o 'bastón de detrás o del culo'.

En consecuencia, *alitraco*, *alitranc*, *alitranca*, *retranca*, *retranga*, *mueble inútil*, *cosa vieja*, *trasto*, *cosa sobrera*, *inutilidad*, *torpe*, *desmañado*, y *culo* son sinónimos en la acepción de 'cosa o persona que no vale nada'. Así, "Ets un alitraco!" ("¡Eres un alitraco!") equivale a "Ets un cul!" ("¡Eres un culo!").

Tienes que saber, pues, que *alitraco* quiere decir *cul* (*culo*), ya que volveremos a ello más adelante.

Por otro lado, el domingo por la noche la cuestión que nos ocupa también me llevó a hojear un libro, que tengo en casa, de Martí G., el autor del diccionario que hemos visto citado en el Alcover-Moll, o sea, mosén Joaquim Martí i Gadea. Su obra se titula **Tipus, modismes i coses rares i curioses de la terra del Ge, arreplegades i ordenades per un afeccionat** (**Tipos, modismos y cosas raras y curiosas de la tierra del Ge, recopiladas y ordenadas por un aficionado**) y la edición es de 1920 -*Publicacions del Garbí*, Barcelona- y amplía la estampada en Valencia en 1912.

Y, atención, en la página 73, mosén Martí menciona los *allitracos de la terra al cul de la Ge* (*allitracos de la tierra en el culo de la Ge*) (con *allitracos* tal cual, con dos eles que seguramente hacen una duplicada).

Y ayer por la mañana, en la biblioteca de los capuchinos de Sarrià, busqué en otro libro de mosén Martí, **Trossos i mossos** (**Añicos y Mordiscos**), y, mira por dónde, en la página 153, se concreta que aquella tierra de los *alitracos* (aquí escrito con una sola ele) estaba situada en el valle de la Dòvia, ¡¡en el término municipal de Pratdip!!

Y se afirma que los alitracos eran unos dragones de la familia del Marraco.

Y fíjate que esta terminación en *aco* aclara la derivación -y, por consiguiente, no corrupción- de 'alitranco' en 'alitr*aco*'.
Lo Marraco (*El Marraco*) era una figura de animal monstruoso que rodaba como un vehículo y que se exhibía en la procesión del Corpus en Lérida. Una versión de esta bestia es aún paseada allí durante la Fiesta Mayor, y -por lo menos cuando yo era pequeño- se comía a los niños, que salían de prisa por el culo del animal con una rebanada de pan y una porción de chocolate en las manos como regalo.

Y ya has debido notar que es muy extraño que, con el uso de la palabra *alitraco* en Pratdip, con el Marraco se mezclan los niños y el culo. Tal vez antiguamente a los niños de Pratdip se les atemorizaba con el Alitraco, que podía haber sido, como el Marraco, un bestia mostrada periódicamente en alguna fiesta religiosa con reminiscencias paganas. Y vete tú a saber si el culo del monstruo no era una parte importante, por alguna razón, del Alitraco, como lo es del Marraco.

Y fíjate que tanta insistencia en el culo a lo largo de esta investigación me hizo pensar ayer por la tarde. Y para acabar de arreglarlo, anoche no me podía sacar de la cabeza que me habías hecho ver que en los grabados de tu carpeta había culos, muy evidentes, casi realistas, en dos o tres de los grabados.

Completamente excitado, hoy he vuelto a la biblioteca y, cuando acababa un parágrafo de la página 49 de **Encisam de totes herbes** (algo así como **Encantamiento de todas hierbas**), del mismo mosén Martí (en la edición no venal de 1890, más reducida que la célebre de 1891), me indujo a desenmascarar el intríngulis del alitraco.

En efecto, glosando una larga cita del **Colloqui e rahonament fet entre dues dames, la huna dama casada, laltra de condició beata; al qual colloqui se applica huna altra dama vídua; lo qual hoyt per un vellet, forch descrit per ell lo rehonar de quiscuna** (**Coloquio y razonamiento hecho entre dos damas, una dama casada, la otra de condición beata; al cual se une otra dama viuda; lo cual fue oído por un viejecito y descrito con el hablar de cada una de ellas**) (manuscrito del siglo XV editado en Palma de Mallorca por *Es Pont* en 1959), mosén Martí describe el *Alicatrum com un drac alat amb una banya recta al front igual que la de l'unicorn, "e lo cul de la bestiota horrenda yansava flammaroles que a Euiskalerria ahon visquia antanyasses havia socarrat manta gentum"* (*Alicatrum como un dragón alado con una cuerno recto en la frente, igual que el del unicornio, "y el culo de la bestia horrenda lanzaba llamas; en Euskalerria, donde antaño vivía, había quemado a mucha gente"*).
Y a continuación el mosén argumenta, con mucho detalle, que en Catalunya había habido, en un *prat*, en un prado (y el Prat es el nombre popular de Pratdip), un *Alicatrum, anomenat Ip -que es veu que vol dir gos en un dialecte ombrívol de la llengua basca arcaica-, al qual un migdia, mentre dormia, un escamot de pagesos li arrencà "una viscera dins lo cul ab què cagaua foc. Et priuat de la sua facultas, lo dracot o canot li digueren Cul; et per açò dir alitraco é dir cul o cul del ca. Et fo lo pater dels cans"* (*Alicatrum, llamado Ip -por lo que se ve, quería decir perro en un oscuro dialecto de la lengua vasca arcaica-, en el que un día, al mediodía, mientras dormía, un grupo de campesinos le arrancó "una viscera del culo con la que cagaba fuego. Y privado de sus facultades, al dragón o al perro le llamaron Culo; por esto decir alitraco es decir culo o culo del perro. Y fue el padre de los perros*).

(Buscaré esto de *Ip* en el diccionario etimológico Coromines, aunque no haga falta).

Y ahora viene lo más grande y definitivo: lo que viene a ser absolutamente desconcertante es que tú, sin saber nada de nada de todas estas epopeyas prehistóricas y lingüísticas, hayas hecho, para la portada de la carpeta, una representación del alitraco Ip, con su cuerno, sus alas y las llamas que les salen del culo y que son, sin embargo, obstaculizadas por la anteriormente mencionada retranca o bastón del culo: una alusión clarísima a la amputación a que fue sometido el Ip, el dragón del prado que desde entonces lleva por nombre el Prat d'Ip o Pratdip (o sea, el prado de Ip).

Es absolutamente asombrosa la indeleble manera de como ha quedado fijada la victoria sobre el dragón en el lenguaje y, por lo tanto, en la memoria mítica de generaciones y generaciones de habitantes de Pratdip. Y aún es más pasmoso comprobar como tú, instintivamente, guiado por el magma poético del inconsciente colectivo de Pratdip, has plasmado -sin saberlo- el recuerdo atávico del monstruo.

Y resulta emocionante que lo hayas hecho -y en azul y en amarillo, que (según veo en la **Enciclopèdia d'Armoria** (**Enciclopedia de Armería**)) son los colores heráldicos de la enseña medieval del castillo de Pratdip, de la baronía de Entença- como pórtico de una serie de grabados tan ancestralmente sugerentes y que no son sino emocionantes imágenes arquetípicas del Pratdip vascoide.
¡Válgame Dios! Si mi pluma tuviese alas de alitraco como las que tiene el erudito en materias tan inescrutables, Joan Perucho, rápidamente me surgirían leyendas de los antepasados que a mí mismo me dejarían aterrado. Sin embargo, algún día osaré hacerlo.

Con todo, hoy por hoy, permanezco asustado y con persistente piel de gallina por lo que he descubierto, y sólo se me ocurre proponerte que el texto que quedamos que escribiría para la carpeta sean las líneas presentes.

Que el receptor de la carpeta, al leer todo esto, padezca y saborée el mismo escalofrío que no dudo que tú tendrás al recibirlo.

Creo que esta carta la podrías editar tal cual, de arriba a abajo, y con el siguiente título: **L'Ip del**

Ergo"), la armonía de una sociedad patriarcal que reconoce como valores esenciales el honor y el menosprecio del dinero, las ceremonias tradicionales de iniciación, la autenticidad, en fin, de un mundo más allá de las apariencias, al mismo tiempo real y misterioso, donde los muertos conviven con los vivos, donde los antepasados se hacen presentes por signos y símbolos.

Tôko'Wally, tío, ¿recuerdas las noches de
antaño cuando se abrumaba mi cabeza
sobre tu dorso de paciencia?
¿O que, dándote la mano, la tuya me guiaba
por en medio de tinieblas y signos?
(**Cantos de sombra**: "Que me acompañen
kores y balagong")

Todo este mundo se hace evidente por la sola fuerza de la palabra que, más que un valor descriptivo o evocador, tiene para los africanos un valor creador. El nombre, por ejemplo, ultrapasa el símbolo y el estado civil, hace ser la persona, es la persona.

Y yo repito tu nombre: Dyallo!
Y tú repites mi nombre: Senghor!
(**Hostias negras**: "Mediterráneo")

Nombrando los seres y las cosas, el poeta recrea su mundo, lo hace revivir, le da cuerpo y alma. El Joal! del poema no es una sencilla evocación, sino la recreación del poblado que se hace real y presente por el solo hecho de nombrarlo. Poder mágico, encantador de la palabra. Más aún, poder creador: la palabra del poeta es como la del Dios del Génesis, o el Nommo de las cosmogonías de ciertos pueblos de Africa.

A pesar de los esfuerzos del poeta para retenerla, la infancia se escapa; la serenidad y la armonía del mundo que representan se desmenuzan irremisiblemente y el adulto Senghor afronta una realidad dura y cruda que le lleva a la contestación de todo un sistema, el colonial, que ha llevado el continente negro a la alienación y al caos. Así se rebela contra "las manos blancas que dispararon los tiros que derrumbaron los imperios", que "abatieron la selva negra para hacer traviesas de vía férrea" (20). Sin embargo, asimilado a una cultura de importación (cultura, por otra parte cautivadora), no quiere sacar su "reserva de odio", porque finalmente él, el catedrático de Gramática Francesa, "el pastor de testas rubias", el poeta que se expresa en una lengua ajena a su pueblo, forma parte integrante de este mismo mundo que rechaza. ¿Cuál será, pues, la solución? Una simbiosis, un secretismo doctrinal que le ha valido severas críticas por parte, sobre todo, de la juventud intelectual menos conformista que sus antecesores. Arraigado a la tierra africana que nutre su personalidad más profunda ("Somos los hombres de la danza cuyos pies reprenden vigor al golpear la tierra dura") y marcado a la vez por la cultura occidental a la que no puede renunciar ("Y también Europa a la que estamos ligados por el ombligo") (21), Leopoldo Sedar Senghor se define a sí mismo como un "mestizo cultural". Así, pues, su poesía, su proyecto de Negritud, al mismo tiempo razón social y profesión de fe, pretende promover una nueva civilización en la que se fundirán armónicamente los valores humanos más genuinos de África y de Occidente, haciendo estallar "el alba transparente de un día nuevo"(22). La sombra de Senghor es el ejemplo de una realidad cultural fundamental ambigua del África contemporánea, donde las más genuinas tradiciones orales se escriben en lenguas de importación.

NOTAS

(1) Arbol umbroso de hojas lustrosas, llamado también caoba del Senegal.

(2) Los sereres son un grupo étnico del Senegal, probablemente autóctono, que habita sobre todo en la región del Sine-Salum, al sur de Dakar. En el siglo XV sufrió la invasión de los conquistadores mandingas o malinkes, cuyos descendientes, los guelowars, forman aún una verdadera aristocracia entre los sereres. Senghor es hijo de padre serere y de madre de origen peule, pueblo de pastores procedente de la región del Futa, en la orilla izquierda del río Senegal.

(3) El apellido Senghor es probablemente de origen portugués y vendría de "senhor", señor. Joal fue fundado por los navegantes portugueses en el siglo XVI.

(4) Tío, en lengua serere.

(5) Buré, región del Alto Bakhoi, afluente del río Senegal; Bundú, región del Alto Gambia.

(6) Instrumentos musicales africanos; la kora es una especie de arpa y el balafong, una especie de xilófono.

(7) Tann, planicie que recubre el mar en la época de las grandes mareas.

(8) En medio de otras etnias ganadas al Islam -los wolofs, por ejemplo-, la mayoría de los sereres son católicos. Sin embargo, islamizados o cristianizados, en todos los pueblos africanos permanece un fondo de animismo.

(9) Según precisa J-P. Sartre en "Orfeo Negro", prefacio a la **Antología de la nueva poesía africana y magache de lengua francesa**, publicada por Senghor en 1949, la Negritud es "cierta actitud afectiva para con el mundo"

(10) La idea de Negritud no es compartida por todos los escritores negros. Los intelectuales negros anglófonos se han mostrado particularmente críticos al respecto. El premio Nobel nigeriano Wole Soyinka es el autor del conocido chiste: "El tigre no proclama su tigritud, sino que salta sobre la presa". Sin embargo, es necesario decir que, por lo menos, la Negritud, bajo diferentes facetas, ha sido un arma reivindicativa para toda una generación de intelectuales negros francófonos.

(11) Nombre dado durante la guerra de 1940-45 a los campos alemanes donde estaban internados los prisioneros de guerra que no eran oficiales.

(12) El hibernaje es el nombre dado a la estación de las lluvias en la zona sudano-saheliana. En el Senegal se extiende desde junio hasta septiembre.

(13) Músicos y poetas, los griots y los dyâlis son los trovadores del África negra.

(14), (15) Leopoldo Sedar Senghor: **Libertad I: Negritud y Humanismo**.

(16) **Etiópicos**: advertencia final.
(17) Las sinyaras son las mujeres de la alta sociedad serere. Del portugués "senhora".

(18) Bolong, brazo de mar rodeado de mangle.

(19) Kuss, genios que recuerdan los primitivos habitantes del África Negra, los pigmeos, que fueron exterminados o arrinconados por los grandes negros.

(20) **Cantos de sombra**: "Nieve sobre París".

(21) **Cantos de sombra**: "Plegaria a las máscaras".

(22) **Hostias negras**: "A la llamada de la raza de Saba".

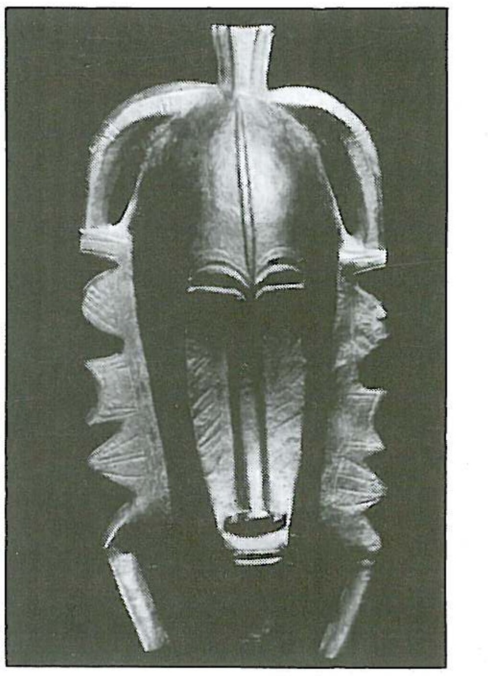
Òscar Segarra i Puig

Los tres poemas que siguen pertenecen al primer libro, **Cantos de Sombra** (1945), y figuran entre los más conocidos.

El primero es un canto a la mujer, símbolo de la tierra africana, que el poeta descubre en un momento decisivo de su vida, "de lo alto de un alto collado calcinado". Tiene que fijar esta visión fugaz antes que el "destino celoso" (el tiempo, el progreso) no la destruya para posibilitar el curso de la vida.

En el segundo, el nombre en apóstrofe hace revivir el poblado de la infancia, con su paisaje vital (las signares, los griots, las fiestas, las luchas), realzado por pinceladas de color (la sombra verde, los fastos del Poniente, la sangre de los rebaños degollados) y notas acústicas (el ruido de las peleas, las rapsodias de los griots, las voces paganas ritmando el Tantum Ergo) que componen un cuadro vivo y esplendoroso que contrasta con la lasitud de los días grises de Europa.

Máscara negra, dedicada a Picasso, uno de los primeros en valorar el arte negro, evoca a Kumba Tam, diosa de la Belleza entre los sereres, bajo la apariencia de una máscara. Partiendo de una evocación sensual en la que palpita aún un resto de vida (la fiebre de los cabellos, la frente curva), sugiere después la ausencia y el silencio (los párpados cerrados, el acorde mudo) y el carácter intemporal y primario de la forma que contempla el poeta (semblante cerrado a lo efímero, creado antes de la memoria de los tiempos), el "monocorde" final, aplicado a la mirada y no al sonido, más que la monotonía, sugiere la concentración y la intensidad.



MUJER NEGRA

Mujer desnuda, mujer negra
Vestida de tu color que es vida,
de tu forma que es belleza!
He crecido a tu sombra; la dulzura
de tus manos me cubría los ojos.
Y he aquí que en el corazón del Verano y del Mediodía,
te descubro Tierra prometida,
de lo alto de un alto collado calcinado
Y tu belleza me fulmina en pleno corazón,
como el destello de un águila.

Mujer desnuda, mujer oscura
Fruta madura de carne firme, foscos éxtasis del vino
negro, boca que me haces lírica la boca
Sabana de horizontes puros, sabana que te estremeces
con las caricias fervientes
del Viento del Este
Tam-tam esculpido, tam-tam tensado
que bramas bajo los dedos del Vencedor
Tu voz grave de contralto es
el canto espiritual de la Amada.

Mujer desnuda, mujer oscura
Aceite que ningún aliento ondula, aceite en calma
en los flancos del atleta,
en los flancos de los Príncipes del Malí
Gacela de ataduras celestes, las perlas son estrellas
sobre la noche de tu piel
Delicias de los juegos del espíritu, los reflejos
del oro rojo sobre tu piel que espejea
A la sombra de tu cabellera, se me esclarece
la angustia en los soles
próximos a tus ojos.

Mujer desnuda, mujer negra
Yo canto tu belleza que pasa,
forma que yo fijo en lo Eterno,
Antes que el Destino celoso no te reduzca a cenizas
para nutrir las raíces de la vida.

JOAL (1)

Joal!
Recuerdo.

Recuerdo las signares (2)
a la sombra verde de las arcadas
Las signares de ojos surreales como un claro de luna
sobre la arena.

Recuerdo los fastos del Poniente
Donde Kumba N'Dofene (3) quería
que le cortaran el manto real.

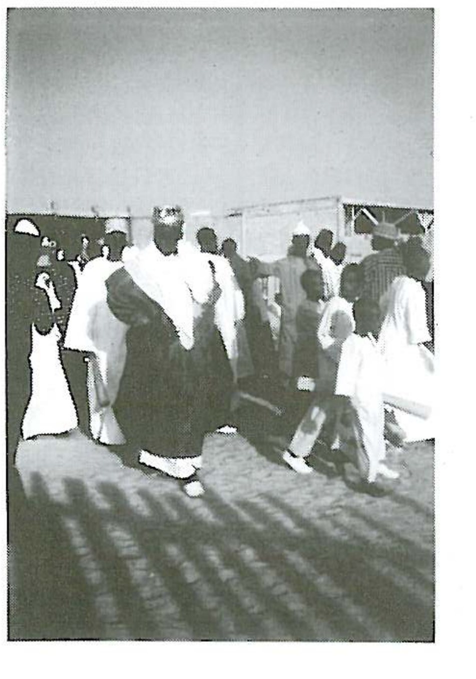
Recuerdo los festines funerarios humeando
con la sangre de los rebaños degollados
El ruido de las peleas, las rapsodias
de los griots (4).

Recuerdo las voces paganas ritmando el *Tantum Ergo*,
y las procesiones y las palmas y los arcos de triunfo.

Recuerdo la danza de las doncellas núbiles
Los coros de lucha -oh! la danza final
de los jóvenes, busto
Inclinado esbelto, y el puro grito
de amor de las mujeres -*Kor Siga*!

Recuerdo, recuerdo...
Mi cabeza ritmando
Que laso caminar a lo largo
de los días de Europa donde a veces
Aparece un jazz huérfano que solloza solloza solloza.

(1) Nombre del poblado donde nació el poeta.
(2) Damas de la alta sociedad. Del portugués "senhora". Este término se aplicaba sobre todo a la mulatas de San Luis y de la isla de Goré, que gozaban de la condición de damas en la sociedad colonial.
(3) Kumba N'Dofene Dyuf, rey del Sine, descendiente de los conquistadores malinkes, perdió sus tierras en 1925. Hasta esà época había vivido en medio de un lujo que, a los ojos del joven Senghor, debía ser el de los antiguos emperadores del Mali.
(4) Rapsodas y músicos.
(5) Exclamación en las luchas. *Kor* significa hombre o campeón y va seguido de un nombre de mujer, la madre, la hermana o la prometida.

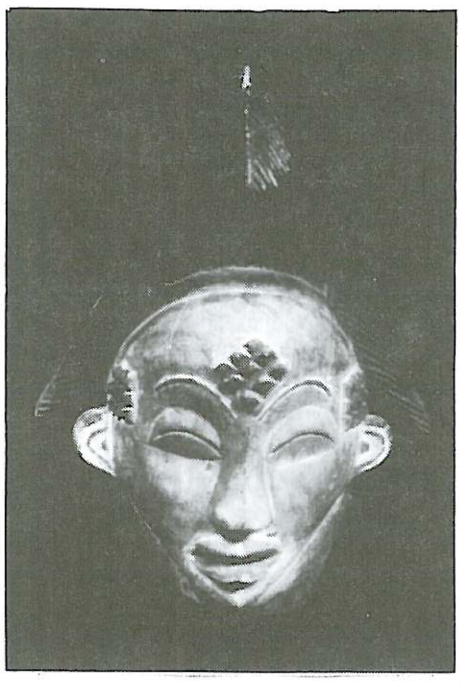


MÁSCARA NEGRA

A Pablo Picasso

Duerme y descansa sobre el candor de la arena.
Kumba Tam (1) duerme. Una palma verde
vela la fiebre de los cabellos,
encobrece la frente curva
Los párpados cerrados, copa doble y fuentes selladas.
Este fino creciente, este labio más
negro y apenas pesado -¿donde está
la sonrisa de la mujer cómplice?
Las patenas de las mejillas, el dibujo
del mentón cantan el acorde mudo.
Semblante de máscara cerrada a lo efímero,
sin ojos sin materia
Testa de bronce perfecta con la pátina de tiempo
Que no ensucian afeites ni rubores ni arrugas
ni huellas de lágrimas ni besos
Oh semblante tal como Dios te ha creado antes de
la memoria de los tiempos
Semblante del alba del mundo, no te abras como
un cuello tierno para turbar mi carne.
Yo te adoro, oh Belleza, con mi ojo monocorde!

(1) Diosa de la belleza en la mitología serere.



SOBRE LA CRISIS DE LA NOCIÓN DE PROGRESO Y SU RELACIÓN CON LA NOCIÓN DE SUJETO

Para mitigar la presencia inquietante de este mundo ajeno a nuestros intereses intelectuales (opacidad intelectual de la existencia, falta de razón de ser, de un "principio de razón suficiente") y afectivos (soledad, sufrimiento, estupidez,...), el hombre sería, por inercia, un fabricante de ilusiones -en los dos sentidos del término: algo ficticio y, al mismo tiempo, algo que se desea que esté aquí-. Pero más pronto o más tarde siempre ocurre algo (¡justo lo que nos mueve a creárnoslas!) que rompe en diez mil pedazos el fino cristal de que están hechas las ilusiones, que iría desde cualquier situación de absurdo cotidiano hasta la muerte; pero no como idea, sino como hecho, ya que hablar de la muerte como idea, como concepto, sería expresión de la misma estrategia ilusoria, que procura no tanto no referirse a los aspectos negativos de la existencia, haciendo ver que no están, lo que sería muy ingenuo, sino más bien neutralizarlos presentándolos en y con una forma amable y digerible, aparentemente integrados y disueltos en un circuito de inteligibilidad. En este caso concreto de la muerte, al presentarla como un concepto, su campo semántico afectaría toda forma de vida, desde un vegetal cualquiera a todos los hombres, con la pretensión de eliminar la pavorosa singularidad de la muerte de un ser humano (con lo que más se parece un individuo concreto es a su cadáver, pero al presentarlo como el paso de la "vida" a la muerte parece que el tránsito sea más dificultoso o, al menos, más trascendente).

Pues bien, creo que la noción de Progreso sería la última gran ilusión que el hombre se ha creado, y no sólo sería una forma más, sino que creo que habría estado la más conseguida; lo que permitiría entender la gravedad de su caída en la medida que supondría que no nos encontramos en una crisis más, sino en la Crisis por excelencia. Y lo que haría que la noción de Progreso fuese la ilusión más exitosa sería su peculiar equilibrio que mantendría entre la forma ilusoria tradicional de la divinidad (cronológica y psicológicamente previa a todas las otras, incluída la del Progreso), que por su carácter extremo dejaría entrever su fragilidad de constructo gratuito, y la conciencia de la condicion humana real que nos mueve a fabricar ilusiones con tal de -incluso engañándonos los unos a los otros mediante una complicidad silenciosa- autoconvencernos de que esta vida tiene sentido. Dicho de otro modo, la noción de Progreso sería la "sombra de Dios", más capaz de iluminar el camino del hombre después de haberse apagado el foco de luz. La justificación del sufrimiento -que sería la razón de ser de toda forma de divinidad, ya que, al fin y al cabo, el otro gran factor que se dice que ha llevado al hombre a creer (que no a comprender el Universo) se podría reducir a éste, ya que lo que pretende la comprensión, más allá de un simple "amor al saber" o entretenimiento intelectual, es eliminar el desconcierto y angustia que provoca el no-saber- no vendría dado desde otro mundo ubicado fuera del tiempo y el espacio humanos, como pasaba con la idea de Dios, sino que sería resultado del mismo desarrollo de las acciones y el tiempo humanos; pero un desarrollo regido por necesidad. No se podría hablar, por lo tanto, propiamente de progreso cuando uno se limita a mirar hacia atrás y constata que ha habido una mejora, ya que siempre habría la posibilidad de asociar progreso con azar, es decir, podría ser que no se hubiese mejorado o que en el futuro no se siguiese dando tal progreso, lo que comportaría un desconcierto incompatible con la misma idea de Progreso. Es necesario, pues, afirmar la presencia de una necesidad que asegura que seguirá habiendo progreso en el futuro. Una necesidad que se manifiestaría a través de lo que los hombres hacen y les pasa, pero que no se dejaría reducir a esto, ya que obedecería a un Orden autónomo, ajeno tanto a la pura gratuidad azarosa de las producciones humanas como del hecho de que pasen cosas, sin un "principio de razón suficiente" que las explique. Aquí no se podría hablar de otra necesidad que la de los hechos consumados, tratándose, pues, de una necesidad "vertical" de la constatación de un hecho una vez ha ocurrido y no de una necesidad "horizontal" de relación entre elementos o sucesos con los cuales trabar el conjunto de lo que existe (haciendo de lo que hay un "mundo") con afán tranquilizador de poder prever lo que sucedería en el futuro (no ya la reacción de un elemento químico o el paso de un cometa a siglos vista, sino respecto a lo que es importante en la vida de la gente (los hitos de su biografía), aunque sea mediante una aproximación estadística. Todo esto es lo que nos llevaría a hacer extensiva la relación de las nociones de necesidad y orden a la de naturaleza (no en vano Aristóteles la define así, en el Libro II de la Física, por vía negativa, diciendo que natural es lo que no es fruto del azar ni de la acción humana). Por cierto, a propósito de esta última referencia y respecto a la cuestión de las otras dos grandes "sombras de Dios", cuya importancia alguien podría pensar que descuidamos; éstas serían, en primer lugar, la de Naturaleza -de paso podríamos decir que para algunos autores sería incluso anterior a la de Dios- y la de la Ciencia, cuyo valor creo subsidiario del de Progreso por lo que aquí tratamos, ya que de nada nos serviría una naturaleza que no se pudiese mejorar en el tiempo ni una ciencia que no nos pudiese asegurar un futuro mejor.

Pero, en fin, todas las historias tiene un final, incluso la historia de la Historia, y parece que el de ésta también ha llegado. Al fin y al cabo no tendría que sorprender demasiado ni a los mismos apologetas de la idea de Progreso, teniendo en cuenta que para mostrar el avance imparable del progreso desplegándose a lo largo del tiempo se ha recurrido constantemente a la imagen del conjunto de la humanidad como un único y gran hombre (con lo que se aseguraría que hubiese "alguien" que fuese experimentando las sucesivas mejoras en el transcurso del tiempo) que en la antigüedad habría vivido su infancia y en la época moderna avanzaría en su proceso de crecimiento y maduración. No es necesario decir que el Progreso sería la ilusión moderna por excelencia, los antiguos (los griegos, por ejemplo) no tenían por qué con su religiosidad vivida con más intensidad que el hombre moderno, tenían suficiente para satisfacer sus ansias de justificación de la existencia, además de otros factores, como un pasado histórico relativamente corto con el que poder distinguir etapas con consiguientes avances y una falta de conciencia de igualdad y unidad de todos los miembros de la especie humana. Entonces, al forzar la analogía, no ha de extrañar que a este hombre también le haya llegado su vejez (y muerte para los más radicales). El caso es que parece que realmente la crisis de la noción de Progreso ha dejado de ser un rumor y ha pasado a tener la consistencia de un suceso. Notamos la presencia inquietante que nos lleva a hablar de ello aunque no podemos decir exactamente en qué consiste, ya que si pudiésemos, si

se dejase digerir totalmente por nuestra inteligibilidad sin que notásemos que queda un margen irreductible en nuestras representaciones, pasaría a ser un hecho cualquiera. Y es que creo que la diferencia entre hecho y suceso se basa en que mientras el suceso nos llevaría a pensar (aunque muy repetido, con lo que se eliminaría por lo tanto la excepcionalidad como rasgo tradicional definitorio de suceso, y es que, en definitiva, todo fue en su momento original y sorpresivo) el hecho no; de todos modos, aquí alguien podría decir que la distinción no tiene en cuenta el factor temporal; el cual, al comportar el avance del saber, haría que todo suceso acabase reducido a hecho. Frente a esta posible objección creo que es correcto decir que seguramente aquí se decide uno de los criterios para reconocer en qué consiste el trabajo filosófico, como capacidad de replantear el que el sentido común, la ciencia, etc,... da por terminado.

El fin de la noción de Progreso -que se podría entender como el paso de la "creencia" en el Progreso, como atmósfera intelectual y vital que envuelve a la gente, a ser una "idea"; es decir, una noción intelectual objeto de discusión teórica, pero sin consecuencias vitales, de forma análoga a lo que le pasa al hombre moderno urbano, que si puede hablar de la naturaleza (incluso con la pretensión de volver a ella tal como evidencia el discurso ecologista) es justamente porque ya no la vive, al haberse distanciado- no habría llevado tanto a constatar el vacío de su ausencia, sino más bien al hecho de que el Progreso pasaría a ser interpretado como un relato más, como un forma más de narrar(nos) las cosas entre otras muchas maneras posibles, el Progreso habría pasado del orden de los hechos al de las interpretaciones. Lo que comportaría no tan sólo la pérdida "cualitativa" de pretensión de verdad objetiva a constructo gratuito, sino también -y éste sería un aspecto en el que no se suele poner demasiado énfasis- la pérdida "cuantitativa", el sentido de que mientras los hechos serían inventariables al formar un conjunto finito, con fronteras precisas que delimitarían y separarían los unos de los otros, las interpretaciones se interseccionarían y generarían un combinatoria prácticamente infinita.

Después de las tres "heridas narcisistas" de que hablaba Freud que se ha inflingido el hombre occidental a él mismo (la primera, por parte de Copérnico, al desplazarnos del centro físico del Universo; la segunda, por parte de Darwin, al decirnos que el hombre no es radicalmente diferente y superior (hecho a "imagen y semejanza de Dios") del resto de formas de vida que pueblan el planeta, sino que es una especie animal más resultado de la evolución conjunta (y por lo tanto tiene más en común con los monos que con los ángeles), que podría -aquí justamente creo que subyace la parte más profunda de la herida, la que tocaría el hueso- perfectamente no haber aparecido; y la tercera, que el mismo Freud habría señalado, consistiría en hacernos ver que nuestra vida consciente no es ni mucho menos el centro regidor de nuestra conducta, sino tan sólo la punta del iceberg (según la célebre imagen) de las fuerzas que nos mueven realmente a vivir- aunque hoy en día ésta perduraría más como sospecha de la existencia de un acondicionamiento desconocido de nuestros actos que como constatación de los acondicionamientos concretos apuntados por Freud y otros "maestros de la sospecha"), el hombre habría pasado claramente del centro a la periferia (y no creo que sea válida la observación de Deleuze al respecto, cuando dice, a propósito de Copérnico, que aunque el hombre queda desplazado de su situación de privilegio es él quien sigue diciendo, y por lo tanto no deja de ser un lujo que se permite el hombre como otorgador de sentido y de valor; y es que de nada sirve darnos cuenta de lo que nos es perjudicial, de lo que nos revela la lucidez, ya que lo que hace, en cualquier caso, es redundar nuestra insignificancia). Pues bien, ya que estamos hablando del paso de hechos a interpretaciones, particular contribución de Nietzsche, con ésta se habría operado un nuevo desplazamiento de la condición humana, que habría pasado de la certeza de ocupar la periferia a ser equidistante a todo, pero sin referencia fija (¡y habrá que ver si con el cambio se ha salido ganando o perdiendo!).

Y todo este trasiego de la noción de Progreso, ¿cómo afectaría la noción de Sujeto? O es quizá discutible la pertinencia de la pregunta y habría que formularla al revés; ¿Cómo afecta la crisis de la noción de Sujeto a la de Progreso? Es decir, ¿cuál es la pieza de dominó que al caer tira la otra?. El Progreso y el Sujeto, como nociones, serían cara y cruz de una misma moneda ilusoria (habría unos hechos y un vector de sentido, colectivos en un caso, individuales en otro; la diferencia sería, por lo tanto, cuantitativa). Pero, entonces, ¿por qué dar preeminencia al Progreso?. El motivo es el siguiente, tal como he dicho anteriormente, la noción de Progreso sería la producción ilusoria más exitosa del hombre, más por ejemplo, que la de Dios (demasiado externa y forzada, y por lo tanto muy vulnerable) y más también que la que ahora nos ocupa, la de Sujeto, que sería demasiado inmediata y demasiado fácil, es la ilusión que deja entrever más fácilmente el interés que la anima. Sin adentrarnos en una crítica del sujeto sustantivo, ya muy desarrollada, sí que creo oportuno mencionar un fragmento de P. Valéry que por lo menos problematiza la fundamentación de la noción de sujeto. El texto dice así: "Nuestra vida no es el conjunto de las cosas que nos pasaron o que hicimos (lo que supondría una vida extraña, enumerable, descriptiva, conclusa) como el de las cosas que no hemos alcanzado o que nos han defraudado" (Moralités).

Y lo peor de la caída de la ilusión del Progreso (o de la historia) sería darnos cuenta que nunca ha habido progreso, que no era más que esto, una ilusión (y por lo tanto habríamos quedado sin ni siquiera con un pasado firme en el que reconocernos a través de la figura de la nostalgia; podríamos decir que, como la ideología para Marx, las ilusiones no tienen historia). Y por el hecho de ser la mejor, la más conseguida, difícilmente podríamos encontrar otra que la pudiese sustituir; lo que nos llevaría a afirmar que la situación actual de crisis sería resultado, más que de la quiebra de una determinada ilusión, de la pérdida de la capacidad de fabricar otras nuevas (al menos con la pretensión de ser creídas). Es por esto que quizás en lugar de crisis actual podría hablarse de la presente crisis, por el hecho de que los dos sentidos del término "presente" parecen indicar de forma más fiel nuestra situación; hemos adquirido plena conciencia ahora, en el presente, de algo que siempre ha estado presente, aunque hiciésemos ver que no lo estaba.

Se trata de asumir que nunca ha habido historia, que no pasa nada, que no tan sólo no avanzamos, sino que ni siquiera nos movemos; siempre estamos en el mismo lugar y todo lo que hacemos no es otra cosa que azar añadido al azar; que no hay ningún principio unificador de sentido o legitimador de las acciones (Sujeto, Dios, Progreso, Naturaleza, Ciencia,...). En cuanto a la quiebra de estas nociones, creo que es necesario hacer una precisión relevante; mientras que la caída de la mayoría de estos "ídolos", como marcos de inteligibilidad, supone su desaparición total ya que no tenían otra función que ésta; en cuanto a la idea de sujeto, su pérdida como principio de inteligibilidad no la liquida en su totalidad ya que permanece intacto otro sentido de sujeto, como es el de ser un ser concreto capaz de ser feliz (o no); cuyo sentido es impensable en las otras nociones (el placer o el dolor sólo pueden ser experimentados por individuos concretos de carne y hueso). Teniendo presente esto, ahora se trataría de ver si esta pérdida de los principios de inteligibilidad de la relidad (entre ellos el de sujeto) favorece o perjudica los sujetos -y el cambio de mayúscula a minúscula, y de singular a plural, no es obviamente casualidad- en sus pretensiones de felicidad.

Para quien fundamenta su felicidad en la seguridad del poder y el control, tanto físicos como intelectuales, será insoportable el "horror vacui" de encontrarse en la intemperie de la falta de sentido, sin puntos de referencia fijos que configuren una imagen familiar y acogedora del mundo (donde alguien se pudiese reconocer); y lo peor de todo -definitorio de la situación presente- sería encontrarse sin suficientes ánimos como para levantar unos decorados creíbles con que asegurar un fondo de inteligibilidad para la existencia, después de la caída del gran decorado del Progreso, que seguramente no era el más espectacular pero, sin duda, sí el más efectivo. Llegados a este punto, quizás algún lector se formule explícitamente una sospecha respecto al texto presente, que hasta aquí sólo habría estado presente de forma latente, como es la de pensar que en el fondo no nos hemos sabido desembarazar de la idea de progreso por el hecho de pensar que a partir de determinado momento la gente ha adquirido plena conciencia de la banalidad de la noción de progreso, con el presupuesto inequívocamente progresista de que esto ha suspuesto una mejora, aunque pareciese paradójico por el hecho de que el progreso consistiría justamente en haber llegado a un grado de maduración intelectual y valor vital como para asumir que el Progreso no era más que una ficción interesada y que, a partir de este momento, es difícil creer que pueda seguir funcionando ni que sea como idea reguladora -en el sentido kantiano-. Ante esta posible objeción hay que tener presente que este aparente progreso, en cualquier caso, está en el orden de la lucidez (entendida como capacidad de pensar aquello que va más allá de lo que nos interesa, haciendo saltar el circuito de reconocimiento del sentido común, la ideología en el más amplio de sus sentidos, la filosofía tradicional, etc.) y que, lejos de ser una especie de lujo que se permite la noción de Progreso, no deja de ser el paso necesario con que firma su propia sentencia de muerte (ya le teníamos el pie sobre el cuello, sólo hacía falta, para quedar satisfechos del todo, que él mismo con sus propias palabras reconociese que le habíamos vencido).

Los que sean incapaces de asumir que el hombre es insignificante y la realidad no tiene sentido se verán obligados a vivir a empujones (más que a ser arrastrados) de pequeñas ilusiones a días vista o al más terrible de los pesimismos, lamentando la pérdida de las grandes ilusiones que les servían como norte; por contra, quien cree que la máxima joya no se consigue mediante el control y el poder -lo que comportaría una satisfacción menor, en el sentido que, incluso estando satisfecha esta ansia en su modo máximo, siempre comportaría la tensión y la angustia mínimas de la posibilidad de perderlo, al condicionar la felicidad a la posesión de algo exterior al propio sujeto, y es que sería incompatible la idea de una felicidad intensa con la plena seguridad de que durará indefinidamente (el pastor suele olvidar que quien le guarda el rebaño tiene más de lobo que de oveja...)- no sólo no lamentará que el mundo no tenga un sentido, unos centros receptores y emanadores -a la vez- de inteligibilidad; sino que lo celebrará, porque, para estos sujetos, vivir en un mundo que no controlamos racionalmente propicia para la máxima de las alegrías, la de sentirnos desbordados. Una alegría que no estará condicionada por nada exterior a la mera posibilidad de darse, que se justificaría, pues, por ella misma, por la satisfacción que genera, superior a la seguridad que da el control intelectual de la existencia. Para estos individuos, amantes del vértigo, la crisis de la noción de Progreso representaría la caída de la última barrera que se interponía entre ellos y la contemplación del abismo.

Pere Saborit i Codina

LA SENSIBILIDAD OBJETUAL EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA ACTUAL

En cierta ocasión Baudelaire dijo que "porque lo Bello es siempre sorprendente, sería absurdo pensar que lo que es sorprendente es siempre bello"(1). Con ello pretendía poner en guardia a sus contemporáneos de los riesgos de una valoración exagerada de la novedad y de la sorpresa en la "belleza moderna" o, si se prefiere, en la modernidad. Desde entonces lo sorprendente, asombroso y novedoso ha impulsado lo que se conoce hasta el paradoxal momento posmoderno. Convertido en un valor indispensable en el escenario de las nuevas creaciones y en un valor autosuficiente por si mismo, lo sorprendente es capaz de excluir cualquier otro valor que no se supedite a él. Esto no significa que otros valores no entren en juego sino que es éste el que determina la lectura global de la obra. En algunos casos incluso la ejecución de las mismas. Hoy no nos sorprende ver como se respaldan obras en las que todo se supedita al efecto de sorpresa. Y tampoco como el artista se convierte en un malabarista de la sorpresa, en un prestidigitador histriónico que divierte al público con efectos sorprendentes. Por desgracia, sólo divierte a un público minoritario y especializado que, por otra par-

te, se queda cada vez más frío ante los golpes fáciles por mucho ruido que hagan. "En cierto modo -y conscientes de que "la condición postmoderna" le cuadra, ante todo, a la arquitectura- lo que esta situación postmoderna y postindustrial ha conseguido es el realce del espectáculo, la escenografía de los acontecimientos como protagonista"(2).

Desde hace tiempo las nuevas propuestas no son siempre sorprendentes, ni todo lo sorprendente es necesariamente nuevo. Por fuerza, en los tiempos de Baudelaire la novedad y la sorpresa eran conceptos indisociables, mientras que hoy en día vemos novedades que no nos sorprenden para nada y nos sentimos sorprendidos por cosas que en absoluto son nuevas. Lo Bello ya no es siempre lo sorprendente y novedoso de lo Bello moderno baudelariano. Lo sorprendente, sin embargo, disociado ahora de lo nuevo, sigue dictando las estéticas más diversas. Pero se confirma lo que ya anticipó Baudelaire: sería absurdo pensar que lo que es sorprendente es siempre bello.

Para Baudelaire la belleza moderna está producida por una sensibilidad estética que los trastornos de la realidad socio-económica potencian. Para él, la modernidad corresponde a la situación del artista y de su obra confrontados al universo industrial, así como para Lyotard la postmodernidad corresponde a las culturas de unas sociedades que han entrado en una etapa postindustrial. Si insistimos en poner de relieve la idea de modernidad es por su complejidad y fecundidad, a la cual remiten todavía las propuestas actuales y sin duda el concepto de postmodernidad, ya que el propio término remite a aquello que quiere desplazar (la modernidad). Obsérvese cómo muchos parámetros de la estética actual tienen su origen en la modernidad baudelariana y sus dependencias a las exigencias de la revolución industrial. Sin ir más lejos, una de las nuevas formas de creación del sigo XX, íntimamente unida a lo sorprendente de la belleza moderna y a la situación industrial, es la objectual. Obsérvese, desde la revolución industrial, la avalancha cada vez mayor de los objetos artificiales en las sociedades urbanas. Desde sus albores la era de la técnica trae como consecuencia profundos cambios en la relación del hombre con el objeto. El objeto se ve situado en un lugar privilegiado. Se torna privativo y significativo de los ámbitos de la ciencia, del arte y del consumo. Sin duda, puede considerarse la patente de una época que se inicia con la modernidad y una arista clave para la comprensión del complejo nuevo poliedro del arte contemporáneo. La vena objetual que atraviesa nuestro siglo XX se manifiesta por vez primera en las apetencias modernas de las primeras vanguardias. Ya en sus inicios, refiriéndose a esa sensibilidad objetual, Dalí dijo en **"Le Surréalisme au service de la Révolution, 3"**:"Los museos se llenarán rápidamente de objetos, cuyo tamaño, inutilidad y embarazo obligarán a construir, en los desiertos, torres especiales para contenerlos"(3).

La apertura democrática y la sintonización con el fenómeno internacional de la postmodernidad han sido acontecimientos simultáneos que han hecho de España una fecunda paridera de artistas. De la apertura de nuevos horizontes y de las renovadas ilusiones han surgido otras posiciones que han enriquecido nuestro arte. Quizás ha llegado la hora, después del aluvión de los 80, de recapitular los acontecimientos en todos los ámbitos de la plástica, sometiéndolos a un balance y a un estudio en profundidad que determine los rasgos de identidad principales que los fundamentan.

Aquí sólo se destacará la significativa sensibilidad objetual en las formas de creación escultórica española, considerándola característica esencial de la identidad de la escultura española en la década de los 80, si bien tiene claros precedentes arrancando en Picasso y llegando hasta los conceptuales. Hemos establecido los orígenes de esta sensibilidad objetual en la modernidad de las primeras vanguardias, relacionándola con la ciencia, la producción industrial y el consumo. En los 80, con la postmodernidad, no ha hecho más que adquirir una potencia y pluridad de significados que todavía la hacen más representativa de un arte y de una época determinada. Y puesto que es una presencia que aglutina y esclarece los estilos más diversos, creemos que realmente es uno de los parámetros necesarios para un balance como el que se acaba de sugerir en el ámbito de la escultura. Como se verá, lo que aquí se entiende por sensibilidad objetual proporciona un marco algo más amplio y elástico que el definido tradicionalmente por los conceptos de instalación, object-trouvé y ready-made, aunque los incluye.

La nueva creación escultórica española viene reivindicando abiertamente su especificidad y su identidad como práctica artística desde 1985, gracias al apoyo que ha recibido en nuestro país y gracias también a los artistas que lo han hecho posible (4). Hay que decir que muchos artistas, a principios de esta década, en pleno revival pictórico de los 80, ya se cuestionaban algunos de los valores paradigmáticos que caracterizan la nueva escultura y concretamente el valor objetual de la creación escultórica, tan privativo desde 1985 (5). Por supuesto, tampoco hay que olvidar una cierta tradición escultórica española que ha contribuido a la apertura de nuevos horizontes (Oteyza, Chillida, J. González, A.Sánchez).

Las conexiones que mantiene nuestra escultura española con el objeto y con la instalación son aspectos comunes a la escena internacional. En seguida se piensa en la influencia del Dadá y los neodadaísmos recientes, en el Arte Povera italiano e inglés, en el arte conceptual y también en las derivaciones conceptualistas, desde Beuys, Merz o Kounnellis hasta Haim Steinbach o Jeff Koons, en el arte mínimal y en otras propuestas externas que han cabalgado entre el objeto y la instalación dentro del panorama internacional, como en la reciente escultura inglesa o en los neo-objetivistas. En seguida se piensa en referencias externas sin señalar lo suficiente la tradición experimental española respecto al objeto, que va desde Picasso hasta los conceptuales y las tendencias más recientes, pasando por Dalí, A. Ferrant y Tàpies. Desde Picasso, introductor del concepto de assemblage más puro con su "Cabeza de toro" y del interés por el objeto en su concepción escultórica con su "Vaso de absenta" (en 1914, simultáneamente a los primeros ready-made de Duchamp), pasando por Dalí, el más fértil creador de objetos de funcionamiento simbólico de la generación surrealista; por Angel Ferrant, creador de ensamblajes de objet-trouvée; Miró y posteriormente Tàpies, con sus monumentos laicos, o Joan Brossa en sus acepciones mágicas y simbólicas del objeto; hasta finalmente los conceptuales y las últimas manifestaciones. Sin lugar a dudas, esta sensibilidad de carácter experimental con el objeto constituye un aspecto esencial de la identidad de la escultura contemporánea española.

En los 80 su permanencia se hace vigente a través de una general sensibilidad objetual presente entre los artistas en gran parte de sus obras y se materializa en diferentes relaciones objetuales y estructuras de pensamiento. Estas relaciones objetuales pueden ser identificadas como pertenecientes a uno o varios de los tres grupos o ámbitos de actuación siguientes: en el primero existe el predominio de una relación íntima y sentimental con el objeto (C. Pazos, P. Noguera, P. Durán, S. Solano, E. Belloti, R. Calero, M.L. Fernández, F. Leiro, M. Llauradó, M. Paz, Riera y Aragó); en el segundo el predominio de factores irónicos, intelectuales y filosóficos (F. Torres, F. Abad, J. Muñoz, A. Bados, T. Badiola, V. Blasco, J. Colomer, J.L. Moraza, Gabriel); y en el tercero la prioridad de lo estructural y formal (S. Aguilar, P. Irazu, M.A. Arrudi, R. Catania, A. Marco, P. Romero, E. Martínez, A. Abad). Ninguna vinculación de cualquier obra o artista con uno de estos grupos se define necesariamente por exclusión de los dos grupos restantes. Es así como un grupo o un artista puede incluir en sí mismo criterios de cualquiera de los dos grupos restantes, o de ambos a la vez, siempre y cuando los criterios que lo definan prevalezcan sobre los criterios que definen los grupos restantes. Esta clasificación tiene un carácter puramente instrumental ya que permite una primera aproximación general a la sensibilidad objetual en la diversidad de propuestas de nuestra escultura de los 80, pero no hay que olvidar que estas sensibilidades se entremezclan en un mismo autor. Como consecuencia de esto, los criterios de pertenencia a uno u otro grupo rara vez excluyen los otros dos grupos restantes. Por ejemplo, el tratamiento dual de lo emotivo y lo reflexivo, del azar y del orden, de lo surreal y lo geométrico, es utilizado por muchos artistas para producir tensiones expresivas cuya dialéctica evita interpretaciones unívocas y propicia la metáfora, ya sea mediante la elección de los materiales o a través de los diversos dispositivos operativos (F. Sinaga, J. Colomer, J. Rom, R. Cotanda, E. Lootz, A. Girós, A. Schlosser, M. Saiz, C. Iglesias). Claro está que determinar la intensidad y frecuencia con que se manifiesta en cada artista supone un estudio pormenorizado de cada caso particular.

Por lo general, las posiciones respecto al objeto más emocionales practican con preferencia el assemblage, en tanto que las posturas más analíticas y filosóficas operan con sistemas construccionistas que utilizan el elemento constructivo y la geometría esencialista. La relación más emocional con el objeto posibilita los desplazamientos surreales (desplazamientos que posibilitan contemplar aspectos del objeto que ordinariamente no apreciamos), de donde generalmente se desprenden connotaciones sentimentales y eróticas, ya sea en términos kitsch (C. Pazos) o en símbolos míticos (R. Calero). Los vascos y los valencianos son representativos en su mayoría del equilibrio estructural minimal y de las composiciones geométricas construccionistas. Más allá del hermetismo geométrico, los vascos ejemplifican muy bien la coherencia entre la génesis, la ontología de la obra y su realización física. Por otro lado, es en los valencianos donde las formas geométricas están asociadas no tanto a la metafísica caja oteiziana y sus posibilidades formales como a la realidad social o individual. Entre ellos, la geometría está en muchas ocasiones al servicio de la metáfora urbana e industrial (M. Navarro, V. Blasco).

El acercamiento de la escultura actual española a la instalación y la inmediatez de la idea a través del objeto (posición precipitada por la influencia de la obra de J. Beuys) ha favorecido un aspecto esencial de la sensibilidad objetual: la importancia y especificidad de los materiales. Cualquier material es útil a las intenciones del escultor, que enriquece con ello los recursos de la escultura. Pero no toda la escultura española ha tenido que ver en los 80 con la instalación y los materiales múltiples. No sólo entre los vascos, catalanes y valencianos se da la fidelidad a un único material noble como es el hierro, sino también entre los neoexpresionismos y primitivismos gallegos con la madera y la piedra (F. Leiro, M. Paz)

En cualquier caso, para la sensibilidad objetual está ahí esperando ese sentimiento del sujeto que lo subjetivizará, aunque sea objetivizándolo. No nos extrañe, pensando en el futuro de los cerebros electrónicos y de las máquinas autodirigidas, en el futuro mundo de autómatas, futuro ya presente, que supone un perfeccionamiento de los objetos artificiales de la era de la técnica y el paso lógico a la era tecnológica, que de manera paralela el objeto adquiera cada vez mayor relevancia en el mundo del arte. La era de la técnica se inició con la sensibilidad objetual de la modernidad baudelariana, la postmodernidad es el tránsito a la era tecnológica.

CITAS

(1) Collomb, Michel, "La tradition Moderne", **Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne**, 19-20, juin 1987, pág.56.

(2) Alonso Fernández, Luis, "Ambigüedad multifacética", **Reseña**, 184, mayo 1988, pág.80.

(3) Cirlot, J.E, **El mundo del objeto** (1953), ed. Anthropos, Barcelona, 1986, pág.29.

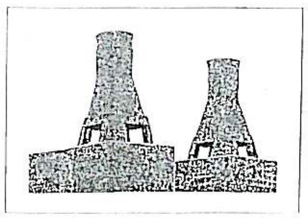
(4) Una exposición sobre la evolución de la escultura en estos últimos años puede encontrarse en el artículo de Rosa Olivares, "La escultura, una tercera vía para el arte", **Lápiz**, 44, octubre 1987. Una representación muy completa del panorama escultórico español se encontrará en el catálogo de la exposición **Escultura española actual**, organizada por la Diputación Provincial y el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza en marzo de 1988. Y para las propuestas más recientes el catálogo de la **Muestra de Arte Joven**, Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Madrid, 1987, ofrece una buena selección.

(5) Para localizar a estos artistas véase el catálogo de la exposición **Fuera de Formato**, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983.

Pilar Viviente

Marc Viaplana / Mabel Palacín, 1988

EG 014



CARA A

1 - MACROMASSA: «JAPÓN INGNORÁN» 8'00''
2 - VÍCTOR NUBLA: «ESTE ES EL FAMOSO CHISTE DE LA DOS VACAS HACIENDO MEDIA» (MÚSICA PER AL FILM **LE BALLET MECANIQUE** DE FERNAND LEGER) 3'00''
3 - ORFEÓN GAGARIN: «THE PARAMETRIC PIANOFORTE» 4'3''
4 - COMANDO BRUNO: «SUEÑO IMPERIAL» (PARTE 7) 3'48''

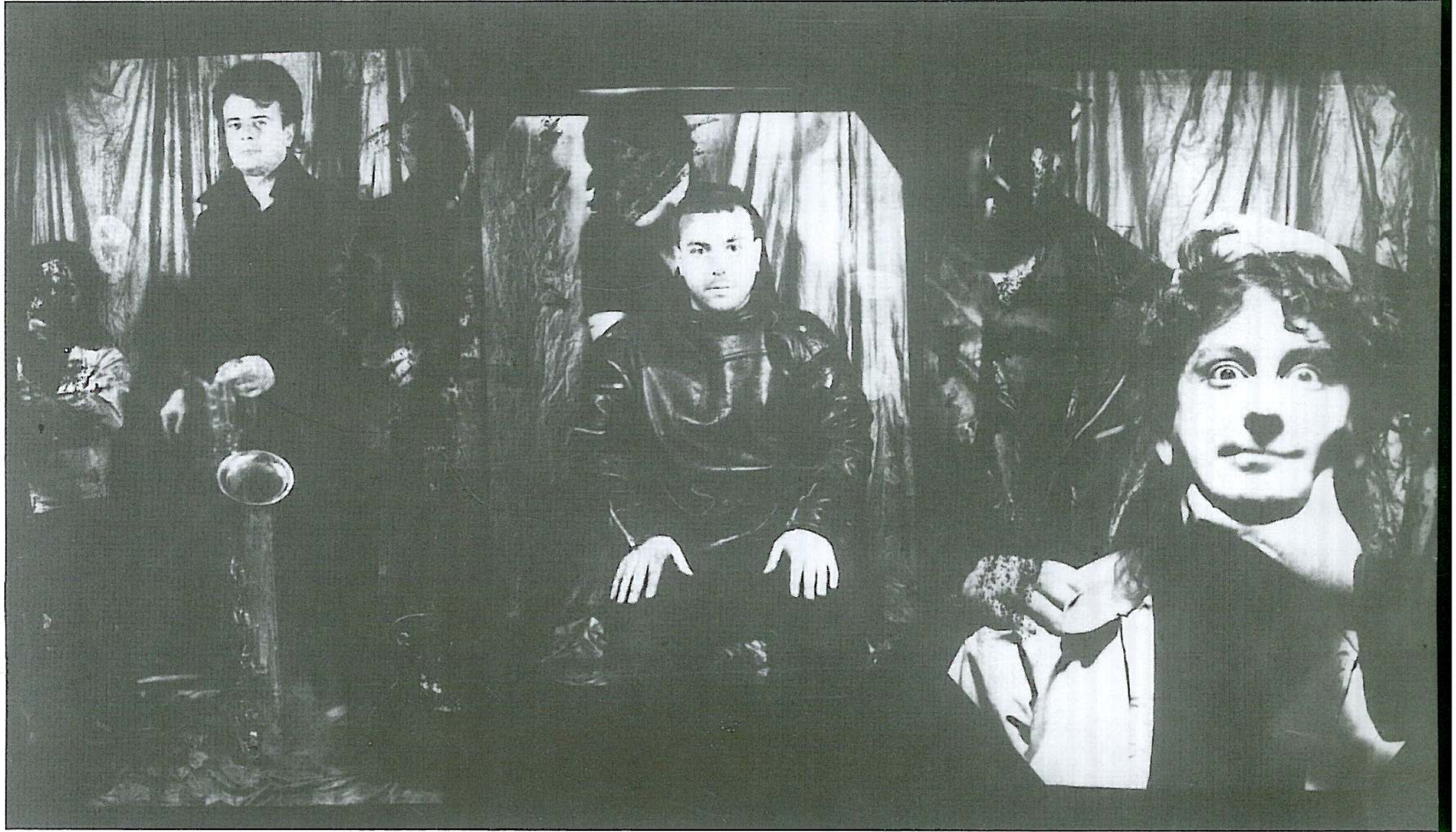
CARA B

1 - JABIR: «DESFILE DE LAS TROPAS DEL EMIR» (VERSIÓN 2), 4'24''
2 - ESPLENDOR GEOMÉTRICO: «AVANCE RÁPIDO», 6'15''
3 - 32 GUÁJAR'S FÁRAGÜIT: «MENAGES 6&7» 3'30''
4 - POLONIO: «LE RÉCIF DE CANCALE» 1'26'' «!EVOHÉ». 2'16''

2A EXTRET DE LA SEVA CASSETTE «FILMUSIK» (CINTES EGK 1988).
MASTER REALITZAT ALS ESTUDIS DUPLIMÀTIC EL MAIG DE 1988.
DISSENY: MONTSERRAT CORTADELLAS
EDITA: DISCOS ESPLENDOR GEOMÉTRICO. APARTAT 14.325. 28080 MADRID.

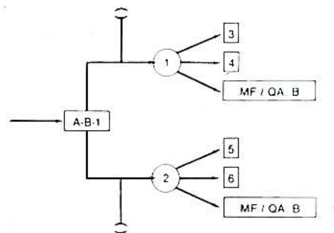
LA ZONA

MACROMASSA

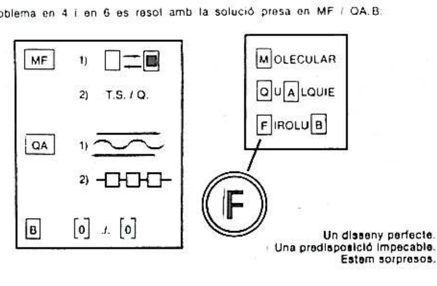


BIOGRAFIA

Macromassa és un prospecte? Un mapa? Una tapa? Una capa? Una pepla? Un papa? Només alguns vam poder assistir al moment de la fundació de Macromassa, pero el resumirem així:



El problema en 4 i en 6 es resol amb la solució presa en MF / QA.B:



Un disseny perfecte.
Una predisposició impecable.
Estem sorpresos.

FITXA TÈCNICA DEL TEMA PER AL L.P.

TÍTUL: JAPÓN IGNORÁN
AUTOR: VÍCTOR NUBLA

JUAN CREK: SAXO BARÍTON MODIFICAT
VÍCTOR NUBLA: CLARINET BAIX MODIFICAT
ANTÓN INGNORANT: GUITARRA ELÈCTRICA
RITMO: UNITAT DE RITME SELECIPÍN

PRODUÏT PER CREK, NUBLA & IGNORANT
ENREGISTRAT EL DIUMENGE DE GLÒRIA DE 1988
EN L.M.D. ESTE BARCELONA.

CASSETTE - DISCO - FILMO - VIDEOGRAFIA

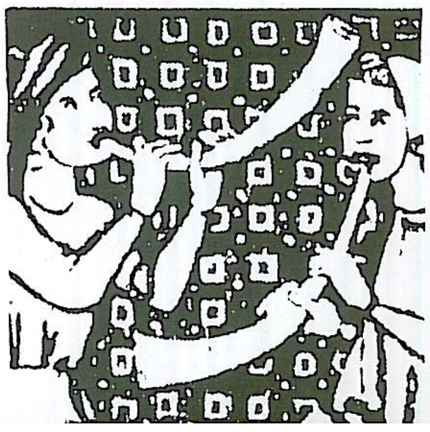
SINGLE	DARLIA MICROTÓNICA	UMYU	(1978)
L.P.	EL CONCIERTO PARA IR EN GLOBO	UMYU	(1980)
FILM	CIERTAMENTE, CUANDO Y PORQUÉ	UMYU	(1980)
CASSETTE	EL REGRESO A LAS BOTELLAS DE PAPÁ NÓDULUS	L.M.D.	(1984)
VÍDEO	GARRAPATÓN	ANÈL.LID	(1985)
VÍDEO	AL VER TOLOSA	POLVO ED.	(1986)
L.P.	MACROMISSA	D.E.G.	(1987)
CASSETTE	GELATERIA: LOS PODERES DEL CHICHONER	COCK KILLING SYSTEMS	(1988)

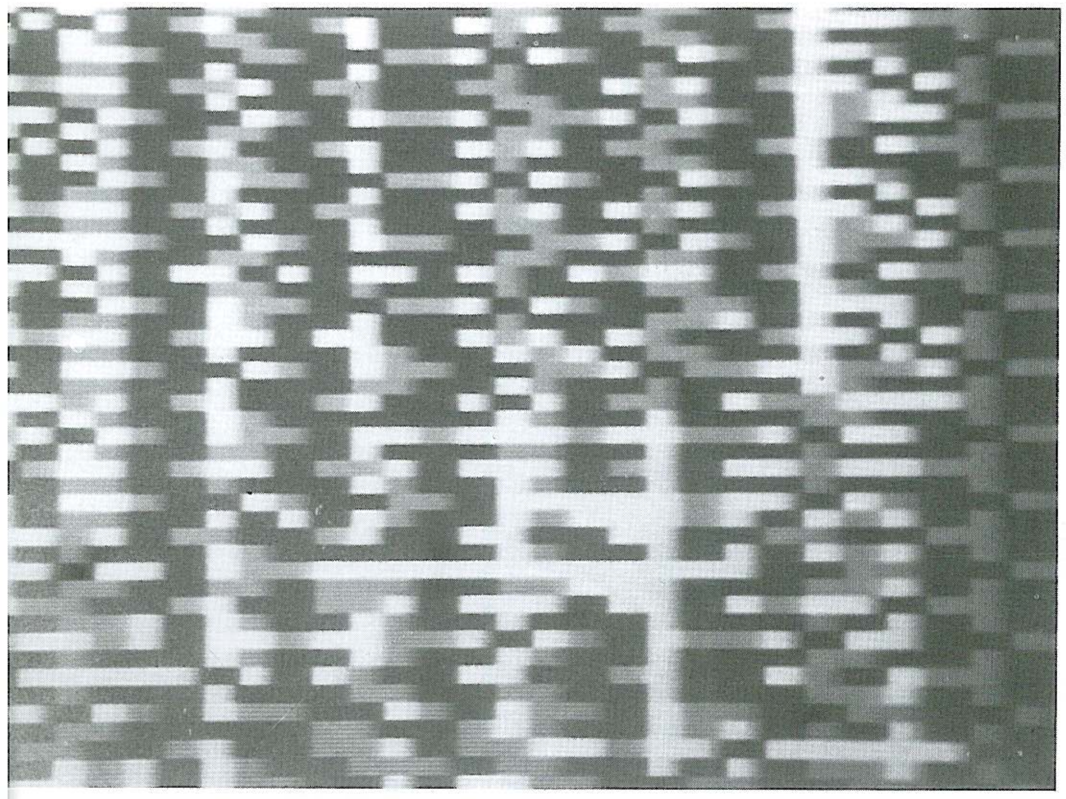
—COMPILACIONS—

CASSETTE	INDEPENDENT WORLD	MONOKROME TAPES
CASSETTE	KALSHNIKOV	«A»
CASSETTE	VETERINARIOS DEL K'OS	TETRABRIK RECOR'S
CASSETTE	NECRONOMICÓN 5	NECRONOMICÓN
L.P.	LA ZONA	D.E.G.

Fa ja vuit anys que Comando Bruno començà a produir sons inquietants en una ciutat blanca i aromàtica anomenada Andújar. Aquests sons es tenyiren de poesia i han seguit contenint els contrasts entre els lluminosos matins i els agitats somnis de la migdiada. Dels sons a les imatges: el Sopor, la divisió vídeo d'El Consumo Del Miedo. La brisa lleugera agita una cortina ingràvida. La cortina acarona un llit acabat de fer, o fet molts anys abans. Estrèpit que calla de sobte i en el vertigen del silenci espirals de somnis, veus d'altres llocs. Rafael Flores és qui és darrera de tot això. Amb Anton Ignorant a **Muestras Sin Valor**, un intercanvi de móns. Res no és atzar a les manifestacions de Comando Bruno: concerts telefònics, mail-music, tanta sinceritat, tanta inquietud, tanta bellesa,...

Comando Bruno





ORFEÓN GAGARIN

Orfeón Gagarin és una de les múltiples facetes de Miquel A. Ruiz (Madrid, 6-3-1964). El 1980 comença els seus treballs en el camp de la música electrònica, encara que no és conegut fins sis anys després amb l'autoproducció de la seva cassette **Orfeón Gagarin.**

Cassettografia

Feb. 86	**Orfeón Gagarin** C-60 (Toracic TO-1)
Ago. 86	Miguel A. Ruiz **Climatery.** C-46. (C.P.U.–2, reeditada el gener del 88 per EGK)
Gen. 87	Miguel A. Ruiz **Batan Bruits I.** C-30 (I.E.P. 106)
Maig 87	Orfeón Gagarin **KEDR.** C-46. (Toracic TO-2)
Ago. 87	Funeral Souvenir. **La noche del Anhídrido.** C-30. (Toracic TO-3)
Des. 87	Miguel A. Ruiz. **Batan Bruits II.** C-30. (Toracic TO-4)
Gen. 88	Miguel A. Ruiz. **La Cámara Gamma.** C-60. (EGK 018)

32 Guájar's Fáragüit és Mario Ruiz i les seves produccions porten la marca Sorollsec.

El 1980/81 realitza les seves primeres gravacions en el desconegut duo barceloní E.B.H. (Escena Bucólica Habitual), format amb el component d'una altra formació fantàstica de Barcelona: Dial. Les estranyes experimentacions sonores d'EBH, que daten de les darreries dels anys 70, no les escoltà ningú, ja que les cintes s'extraviarien desgraciadament molt aviat. A partir de 1982, MR començà els seus treballs en el seu Emarraxtudio com a 32 GF i ha editat:

— **Antilogía Vocevérsica.** C-30, enregistrada el 1982/83, editada el 1984 per Ortega y Cassette, desaparegut segell de cintes de Barcelona. Per aconseguir aquesta cassette, cal contactar amb Sorollsec; poques còpies.

— **Crom 48.** C-48, gravada el 1984/85, editada el 1985 per O y C, producció en chrometape, reeditada per EGK el 1986, en TDK-AD tape.

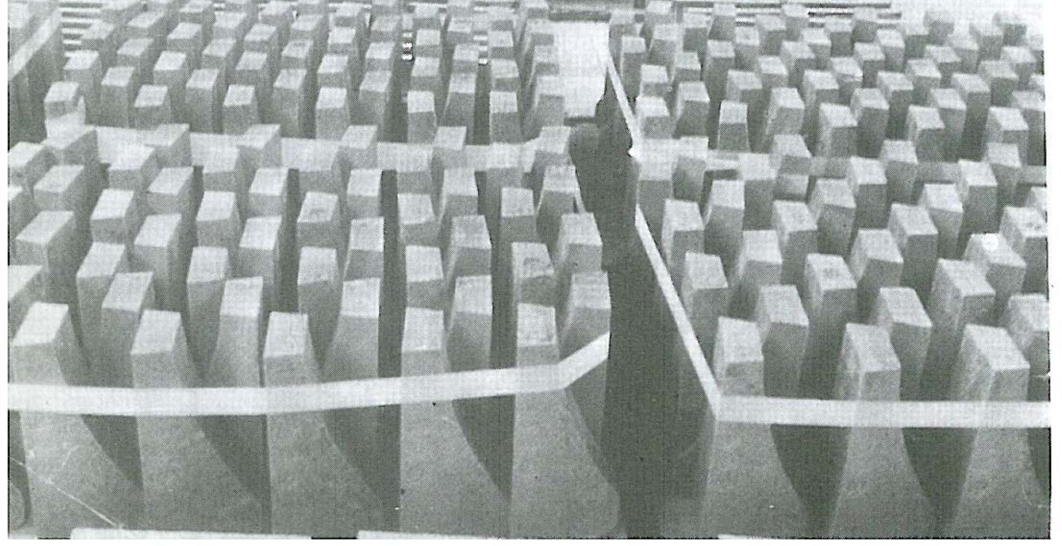
— **Doce Minutos y pico.** Participació a l'elapé-sampler de grups barcelonins, editat per EG Discos el 1985. Tres temes: **Internnoia, Preterpret** i **Menages 5&4.**

— **Theobromanía.** Participació a la col.lecció de cintes C-1, «Usa el autorreverse», editada per Grand Mal Editions, 1987.

— **Programarrax.** Darrera producció, C-46. TDK-AD tape, editada aquest any per EGK. Enregistrada el 1985/87

32 GF / SOROLLSEC / 1988

32 Guájar's Fáragüit



VÍCTOR NUBLA

VÍCTOR NUBLA CREU QUE EL MÉS IMPORTANT QUE LI HA SUCCEÏT EN AQUESTA VIDA ÉS TOCAR EN EL MILLOR GRUP DEL MÓN, ÉS A DIR, MACROMASSA, ENCARA QUE PARLANT AMB PROPIETAT VÍCTOR NUBLA ÉS UNA COMPILACIÓ CONSTANT, INDEPENDENTMENT QUE EL QUE MÉS LI AGRADARIA SER ÉS ESCRIPTOR. TOT AIXÒ ES FA EVIDENT A CONTINUACIÓ.

—COM VÍCTOR NUBLA—

CASSETTE	QUANTOS/REPRESALÍA	L.M.D.
CASSETTE	DANCE MUSIC	E.G.K.
CASSETTE	PIEDRA NOMBRE	L.M.D.
CASSETTE	FILMUSIK	E.G.K.
CASSETTE	PRNN	GRAND MAL ED.
VÍDEO	20.000 LENGUAS	L.M.D.

—AMB ALTRES GRUPS—

SINGLE	MACROMASSA	DARLIA MICROTÓNICA	UMYU
L.P.	MACROMASSA	EL CONCIERTO PARA IR EN GLOBO	UMYU
LP	MACROMASSA	MACROMISSA	D.E.G.
FILM	MACROMASSA	CIERTAMENTE, CUANDO Y PORQUÉ	UMYU
CASSETTE	MACROMASSA	EL REGRESO A LAS BOTELLAS DE PAPÁ NÓDULUS	L.M.D.
VÍDEO	MACROMASSA	GARRAPATÓN	ANÈL.LID
VÍDEO	MACROMASSA	AL VER TOLOSA	POLVO ED.
CASSETTE	MACROMASSA	GELATERIA: LOS PODERES DEL CHICHONER	LE FEU CACHÉ
CASSETTE	MACROMASSA	INDEPENDENT WORLD (COMPILACIÓ)	MONOKROME
CASSETTE	MACROMASSA	KALASHINIKOV (COMPILACIÓ)	«A»
CASSETTE	MACROMASSA	VETERINARIOS DEL K'OS (COMPILACIÓ)	TETRABRIK
CASSETTE	MACROMASSA	NECRONOMICÓN 5 (COMPILACIÓ)	NECRONOMICÓN
L.P.	MACROMASSA	LA ZONA (COMPILACIÓ)	D.E.G.
CASSETTE	SECRETO METRO	EL SIGILO DE LA SIGILOGRAFÍA	L.M.D.
CASSETTE	SECRETO METRO	ESPECIAL MUNDIAL 82	L.M.D.
L.P.	SECRETO METRO	CONTAKTDISK (COMPILACIÓ)	STITCHINGST
L.P.	SECRETO METRO	DOMESTIC SAMPLER UMYU (COMPILACIÓ)	UMYU
CASSETTE	SECRETO METRO	DUPLICADORA SAMPLER (COMPILACIÓ)	DUPLICADORA
L.P.	NUBLA&IGNORANT	DELIRIO DE DIOSES	FRENÈTIC REC
L.P.	PASCAL COMELADE	EL PRIMITIVISMO	D.R.O.
CASSETTE	PASCAL COMELADE	OUT OF STANDARD (COMPLICACIÓ)	ADN
L.P.	C.I.C.C.	CORAL INFANTIL CANTAIRES DEL CADÍ	KLAMM REC.
CASSETTE	MÚSICA PER CORTESÍA	MÚSICA POR CORTESÍA	L.M.D.
CASSETTE	DIVERSOS GRUPS	OBTENCIÓN DE GALLETAS «A»	L.M.D.
CASSETTE	NAÏF	NAÏF	MIRAGE
2 L.P.	NAÏF	ATLAS	FLOUS REC.
L.P.	KLAMM	ÁFRICA ROJA	KLAMM REC.
L.P.	CLÓNICOS	FIGURAS ESPAÑOLAS VOL 1.	GASA

—COMPILACIONS COM VÍCTOR NUBLA—

CASSETTE	VITA NOVA INTERNATIONAL VOL. 2	VITA NOVA
CASSETTE	MISSING CHILDREN	SOUND OF PIG MUSIC
CASSETTE	ZAMIZDAT TRADE JOURNAL VOL. 2	ARQUITECT'S OFFICE
CASSETTE	ZAMIZDAT TRADE JOURNAL VOL. 6	ARQUITECT'S OFFICE
CASSETTE	NECRONOMICÓN 4	NECRONOMICÓN
CASSETTE	LOOPY BUT CHIC	INSANE MUSIC
CASSETTE	UN DESTIN SI FUNESTE	D.M.A.
CASSETTE	LUNA Y PANORAMA DE LOS INSECTOS	ACTEON
CASSETTE	INDEPENDENT WORLD 1	MONOKROME TAPES
CASSETTE	CINTA (FENICI 5)	4 SELLOS/FENICI
CASSETTE	RYTHMETIC	F.D.E.P.
CASSETTE	JUEGOS DE NIÑOS	DUPLICADORA
CASSETTE	AUDIOPOESÍA SAMPLER	LAS CINTAS DEL FIN
CASSETTE	EL PAPEL DE LA MERIENDA N.° 13	E.P.D.L.M.
CASSETTE	TOURNEY INTO PAIN	666 TAPES
CASSETTE	NEMESIS III	NEMESIS
CASSETTE	RITUALS OF SLEEP	TETRAULT
L.P.	LE BEAU DANUBE BLEU	HOME PRODUKT
L.P.	VOICES NOTES + NOISE	RECOMMENDED REC.
L.P.	LA ZONA	D.E.G.

—MÚSIQUES PER A VÍDEO I CINEMA—

BICÈFAL	MANUEL VALLS, CARLES BEMPAR
CLOACA MÁXIMA	JULIÁN ALVAREZ
ESPEJO ILUSORIO	RAFAEL FLORES
YUGULAR PRET A PORTER	KATY PHIPPS. MARCELO EXPÓSITO
AVES DEL PARAISO	JULIÁN ALVAREZ
JOE LOUIS	JULIÁN ALVAREZ
PANAMÁ BROWN	JULIÁN ALVAREZ
LE BALLET MECANIQUE	FERNANDO LÉGER

—MÚSIQUES PER A DANSA—

VIANANTS	VIANANTS
VIA	VIANANTS
EL RING	JULIÁN ALVAREZ, FRANCESC BRAVO

—ÀUDIO-INSTAL.LACIONS—

MÚSICA PARA TRANIS	PINACOTECA MUNICIPAL	TOSSA DE MAR
FIRACIUTAT	LA FARGA	L'HOSPITALET
BURRO AUTOSONOR	INSTAL.LACIÓ MÒBIL	L'HOSPITALET
TRANSFORMACIÓ VITRIAL	TRANSFORMADORS	BARCELONA
COPY-COPY	TRANSFORMADORS	BARCELONA
EL ARTE DE MANUBENS	MUSEU DE GRANOLLERS	GRANOLLERS
NO ME AMES TIERNAMENTE (JESÚS ATIENZA)	LA XAMPANYERIA	BARCELONA
ESPECTACLE MINIMAL-OO AMPOLLA	METRÒNOM	BARCELONA
VESTÍBUL VITRIAL	PALAU MARCH	BARCELONA

—TEXTOS PUBLICATS—

EN EL CENTENARIO DE LUIGI RUSSOLO LAS EMPRESAS JAPONESAS FABRICAN INTONARUMORI EN ABIERTA COMPETITIVIDAD	REVISTA ÀRTICS
LOCUS SOLUS (5 ARTICLES)	MÚSICA Y TECNOLOGÍA
ENTREVISTA A EDUARDO POLONIO	MÚSICA Y TECNOLOGÍA
EL CIERTAMENTE, EL CUANDO Y EL PORQUÉ DE ALGO	REVISTA FENICI
LAS AVENTURAS DE TEJO VAN BOOTHEN	DIVERSOS EDITORS
LA NUEVA MÚSICA (ASSAIG)	EDITORIAL TEOREMA

—EXPOSICIONS COL.LECTIVES—

COPY-COPY	TRANFORMADORS	BARCELONA
COPIART (AMB K.PHIPPS)	ITINERANT	MADRID, ANDÚJAR, TOLOSA, TERRASSA
EXPOSICIÓ DE MÚSICS PINTORS	CAFÈ DEL SOL	BARCELONA
INVESTIGACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA	FAC. BELLAS ARTES	MADRID

—EXPOSICIONS INDIVIDUALS—

COLLAGES	CAFÈ DEL SOL	BARCELONA
JOIES	CASA DE CULTURA	ANDÚJAR

—CONFERÈNCIES—

INTERMEDIA	FACUL. BELLES ARTS	BARCELONA
LA FLUCTUACIÓN MICROTÓNICA Y EL ENGRUDO MARAVILLOSO	UNIV. ANTROPOS	BARCELONA